



أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح ٨

المسرح الراقص

تأليف : يوخس شميت

نوربرت سيرفوس

جرت فايجلت

ترجمة : مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : د. هاني أبوسنة





ترجمة العنوان الأصلي للكتاب

بيننا باوش
مسرح فوبرتال الراقص
أو
فن تدريب سمكة زينة
رحلات في عالم الرقص

تأليف : يوخن شميت
نوربرت سيرفوس
جرت فايجلت
ترجمة : قسم اللغة الانجليزية
فيفيان فايز مينا
رباب صبرى حجازى
مارى إدوارد نصيف
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ. د . منى أبو سنه

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للأثار

**Norbert Servos
Gert Weigelt
(Photography)**

**PINA BAUSCH
WUPPERTAL
DANCE
THEATER
Or
The Art of Training a Goldfish
Excursions into Dance**

**Translated
from the German by
Patricia Stadie**

Ballett-Buhnen-Verlag Köln

صدرت الطبعة الإنجليزية المترجمة عن الألمانية

بمعنوان

**Pina Baush - The Wuppertal
Dance Theater**

Or

**The Art of Training a Goldfish
Excursions into Dance**

عن دار نشر Ballet-Buhnen - Verlag Koln

عام ١٩٨٤

وهي الطبعة التي اعتمدتها الترجمة العربية هنا

الالتزام والخطوة

إن مجموعة الكتب التى قام بترجمتها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ،
والتي صدرت فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي قد لاقت استجابة
واسعة ، مرتبطة بمطالبة ملحة ، ليس فقط توزيعها بإهداءها لمكتبات المؤسسات
والهيئات العامة والجامعات على امتداد الجمهورية ، بل بضرورة طرحها فى الأسواق
لتنمتع بحضور حر يسمح بالاختناء ، ليوسع دائرة المستفيدين من هذه المعارف الجديدة
المتنوعة والمتعددة .

وقد استجاب وزير الثقافة فاروق حسنى لذلك بأن حمل أكاديمية الفنون مسئولية
إعادة طبع جميع إصدارات المهرجان وطرحها فى الأسواق لتكون فى متناول الكافة .

وتولت وحدة الإصدارات بالأكاديمية برمجة إعادة طبع ما يقرب من (٥٦) كتابا عن
فنون المسرح ، هى رصيد حصاد المهرجان التجريبي حتى دورته السابعة عام ١٩٩٥ ،
وذلك فى إطار إصداراتها التى تتنوع ما بين المسرح والسينما والموسيقى والباليه
والرقص والنقد والفنون الشعبية وفنون الطفل إلى آخر مجالات تخصصات الأكاديمية .

واعتبارا من الدورة الثامنة للمهرجان التجريبي ستصدر الأكاديمية مجموعة عام
١٩٩٦م كاملة ، إلى جانب موالاة عملية طبع الرصيد المتجمع من السنوات السابقة
وفقا لبرمجة تحمى الالتزام من الحلل .

رئيس الأكاديمية

د. / فوزى فهمى أحمد

تقديم

اشكالية المسرح الراقص

أود أن أقدم هذا الكتاب عن مسرح فوبرتال الراقص إلى القارئ العربي من خلال اشكالية . والاشكالية تنطوي على تناقض . فما هو هذا التناقض ؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم عرضاً موجزاً لظاهرة المسرح الراقص باعتبارها ظاهرة حضارية اتخذت لها مكاناً في المجتمعات المتقدمة علمياً وتكنولوجياً ، وأعنى بها المجتمعات الأوروبية والأمريكية . إن المصطلحات الواردة في هذا الكتاب مثل Tanz Theater (بالالمانية) ، Dance Theater (بالانجليزية) ، Theatre de Dance (بالفرنسية) ، تعنى مرادفاً عربياً واحداً ، اصطلاح على ترجمته بـ المسرح الراقص . وترتبط بـ المسرح الراقص الاسماء الآتية : جورج بالونشين George Balanchine ، وكورت يوس Kurt Joss ، مارثا جراهام Martha Graham ، وميريس ككنجهام Merce Cunningham ، وبيندا باوش Pina Bausch ، ونوربرت سرفوس Norbert Servos أحد مؤلفي هذا الكتاب . إن هذه الاسماء لرواد المسرح الراقص . قد أحدثت تحولاً جذرياً في مسار المسرح العالمي برمته منذ بزوغ ما أطلق عليه مسرح العيث في مطلع الخمسينات . ويعد هذا التحول بمثابة ثورة ثقافية في مجال الفن المسرحي من حيث أن المسرح الراقص يعد محصلة لتيارات المسرح اللأرسطي التي سادت أوروبا وأمريكا منذ بدايات القرن ، ومن أهمها مسرح برشت الملحمي ومسرح العيث . ويمثل المسرح الراقص النقلة الكيفية من المسرح الأرسطي عبر المسرح اللأرسطي وصولاً إلى ما أطلقت عليه مسرح

ما بعد اللأرسطى Post Non-Aristotelian . ومعيار هذه التسمية فى تقديرى مردود إلى جوهر المسرح الراقص ، وأعنى بـ قضية الجسد من حيث أنه يعبر عن وحدة الكيان الانسانى ، بمعنى وحدة للجسم والعقل ، كما تتجسد فى الوحدة بين المرأة والرجل .

وقضية الجسد فى المسرح الراقص تمثل اشكالية رئيسية تنطوى على تناقض . وهذا التناقض كامن فى ان الجسد فى المسرح الراقص متناول على أنه ذات وموضوع فى آن واحد . فالجسد من حيث هو ذات عارفة ، يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهماً ناقداً استناداً إلى الوحدة بين العقل والحواس ، وذلك من أجل تغيير هذا العالم وأنسنته ، وهذا الجسد هو فى نفس الوقت أداة لهذه المعرفة ووسيلة لتحقيق التغيير المنشود . وجوهر هذا التغيير المنشود هو تحرير الجسد ، الذى يعد العقل جزءاً منه ، ومن المحرمات الثقافية التى فرضها المجتمع على الانسان عبر قرون طويلة من تاريخ الحضارة الانسانية . وبعبارة أخرى ، يختزل المسرح الراقص تاريخ الحضارة فى تاريخ الجسد . وتستند هذه الرؤية إلى أن الجسد كان دائماً هو محور تطور الحضارة سلباً وإيجاباً . فالمحرمات الثقافية التى افرضها المجتمع لحماية نفسه من الانهيار اتخذت الجسد محوراً لها . لذلك فإنه يصبح من المنطقى أن يتحول الجسد من أداة للقمع والعدوانية إلى أداة للتحرير والسلام . ويأتى فى مقدمة هذه المحرمات الثقافية القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة التى ابتكرتها الثقافة الذكورية فى المجتمعات البطريوكية (الأبوية) والتى تفرض سلطة الرجل بإعتبارها ذاتاً منحرة على المرأة بإعتبارها موضوعاً تابعاً للرجل .

ويطرح المسرح الراقص هذه القسمة الثنائية كنموذج للمجتمع الرأسمالى المعاصر فى كل مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية من منظور انسانى يشد تجاوز هذه القسمة من أجل تحقيق السعادة للبشر . وفى هذا الاطار يلتزم المسرح الراقص برؤية ناقدة للمجتمع الرأسمالى الذى يكرس هذه القسمة الثنائية بتحويل الانسان ، وبالذات المرأة ، إلى سلعة .

ومن هذه الزاوية اطلقت على المسرح الراقص مسرح مابعد اللأرسطى . إن المسرح الأرسطى واللأرسطى يتفقان فى شىء جوهرى يميزهما عن المسرح الراقص ، أى عما بعد اللأرسطى . وهو أنهما يحافظان على ثنائية الجسم والعقل ويكرسان القسمة الثنائية بين المرأة والرجل على الرغم من اختلاف الرؤية

والغاية . فالمسرح الأرسطى منذ نشأته يسعى إلى تكريس المحرمات الثقافية من خلال المحافظة على الوضع الراهن بدعوى أنه يحقق الخير الأسمى أو الخير المطلق على حد تعبير أرسطو . ويسعى المسرح الأرسطى إلى تحقيق هذه الغاية من خلال استخدام الجسد كوسيلة لاختيبت النظام القاهر للجسد . أما المسرح اللأرسطى ، وإن كان ينشد تجاوز الوضع الراهن وتغييره ، سواء فى مسرح برشت الاشتراكى أو فى مسرح يونسكو وبيكيت ، إلا أنه يعلى من شأن ثنائية العقل والجسد ، إما لصالح العقل كما فى مسرح برشت وإما لصالح الحواس كما فى مسرح العبث ، وبالذات عند يونسكو وبيكيت . والنتيجة المنطقية لهذه الثنائية تكريس القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة .

أما المسرح الراقص فإنه يسعى إلى تعرية الوضع القائم بكل أبديته القاهرة للجسد من خلال توجيه النقد اللاذع إلى نسق القيم اللإنسانى . وفى مقدمة هذا النسق يأتى مفهوم الأنوثة وما يقابله من مفهوم الرجولة ، وذلك من خلال العودة إلى خيرات الطفولة التى تتسم بالبراءة والذقاء وعدم التلوث بنسق القيم اللإنسانى .

وحيث أن المسرح الراقص محوره تحرير الجسد ، فإنه يطرح على المتفرج شكلاً جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقى للأحداث ، بل يعتمد شكل من أشكال الـ كولاج لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر . وبناء عليه يفرض المسرح الراقص على المتفرج نوعاً جديداً من التلقى قائماً على ايجاد العلاقة بين النماذج والانماط المعروضة والواقع الذى تعبر عنه بشكل ساخر يخلو تماماً من الكلام فى معظم العروض ويعتمد اعتماداً مطلقاً على التعبير الجسدى الراقص .

وقد يخلط الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من انواع المسرح الاستعراضى أو مسرح الريفى revue أو باختصار ، المسرح الذى فيه رقص . وبذلك يرتبط المسرح الراقص فى ذهن البعض بمسرح الرقص الحديث أو الرقص المعاصر بينما هو مختلف تماماً عن كليهما .

فالمسرح الراقص مسرح درامى فى المقام الأول ، بيد أن الذى يميزه عن الدراما بشكلها التقليدى والحديث هو أن المسرح الراقص يختزل الدراما فى التعبير الجسدى الراقص الذى يعتمد على الجسد مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه

وإيماءاته باعتباره عالماً معرفياً قائماً بذاته وكياناً مستقلاً . ومن هذه الزاوية يرتبط المسرح الراقص بجنور المسرح الغريزي القائم على الطقوس البدائية . وقد تبدو ثمة مفارقة ، ونحن على اعتاب القرن الواحد والعشرين أن يرتد مسرح نهاية القرن العشرين إلى الجذور البدائية للمسرح بهدف التجريب والتطوير ولطرح شكل جديد للفن المسرحي . بيد أن العودة إلى الجذور ليست بالضرورة ارتداداً إلى الماضى أو تعبيراً عن ردة فنية . وإنما الهدف من العودة إلى الجذور هو البحث عن مادة خام جديدة للإبداع المسرحي فى إطار رؤية مستقبلية تنشر تجاوز الواقع من أجل تغييره وأنسسته وفى هذا الإطار يحول المسرح الراقص المادة الخام إلى مادة درامية من خلال جسد المؤدى على المسرح ووجوده فى الفضاء المسرحي بمختلف أنواعه الحركي والصوتي والاندائي . ومن ثم تعتمد عروض المسرح الراقص على التجارب الشخصية للمؤدين من حيث أنها تشكل المادة الخام للعرض محققة بذلك الوحدة الفنية والانسانية بين كل من المصمم والمخرج والمؤدى ، وبين كل هؤلاء والمتفرج .

يتضح من هذا العرض الموجز أن المسرح الراقص ، باعتباره ظاهرة حضارية ، يعد من أهم إفرازات حركة تحرير المرأة التى سادت المجتمعات الأوروبية والأمريكية منذ الستينات وحتى اليوم والتى تتمحور حول الوعي بكل أشكال قهر المرأة على أساس جنسها الأنثوي وباعتبارها جنساً أدنى من الرجل . وفى تقديري أن هذا الوعي الذى أفرزته حركة تحرير المرأة بكل فصائلها ، هى المحصلة الحضارية لحركة التنوير فى القرن الثامن عشر التى دعت إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل . ومن ثم أعطيت مشروعية للعقل لنقد الوضع القائم ، وإن كانت لم تلزم العقل بتغيير الواقع . وجاءت حركة تحرير المرأة مجاوزة للتنوير من خلال نقد المجتمع البطريركي (الأبوي) الذى يمارس القهر ضد المرأة بتحويل جسدها إلى سلعة .

هذا من الناحية الفكرية ، أما من الناحية الفنية فإن السخرية اللاذعة التى يوجهها المسرح الراقص إلى المجتمع تمتد إلى الفن المسرحي نفسه بكل أشكاله ومدارسه فيصبح المسرح مادة للتمسرح theatricalisation فى المسرح الراقص . وبذلك يعد المسرح الراقص نموذجاً للتجريب من حيث أنه يتجاوز كل المحرمات الثقافية بما فيها التقاليد المسرحية التى تنطوى على قيم تعيق تحرر الانسان .

وهذا يردنا إلى السؤال المثار في البداية عن التناقض الكامن في إشكالية المسرح الراقص التي يواجهها القارئ والمتفرج العربي . فالتناقض يكمن في أن العالم العربي لم يمر بالحركتين الحضاريتين اللتين تمثلان الأساس الفكري والفني للمسرح الراقص ، وأعلى بهما حركة التنوير في القرن الثامن عشر وحركة تحرير المرأة في القرن العشرين .

والسؤال الآن :

هل في الامكان ان يتمثل المتفرج العربي المسرح الراقص ، أحد منجزات الحضارة الأوروبية ، دون المرور بحركة التنوير وحركة تحرير المرأة ؟
في عبارة أخرى ، هل في الامكان رفع التناقض الكامن في إشكالية المسرح الراقص ؟

ان هذا الكتاب لا يطرح اجابة مباشرة عن هذا السؤال ، بل يطرح سؤالاً آخر هو : كيف تحول المسرح الراقص من اسم لفرقة مسرحية هي مسرح فويرتال الذي تزعمته بينا باوش ، إلى اسم يطلق على اتجاه فني تبناه العديد من الفرق المسرحية في أوروبا وأمريكا ؟ أو بالأدق ، كيف استطاعت فرقة مسرحية متواضعة ان تؤسس تياراً مسرحياً استطاع ان يحدث تأثيراً عميقاً في الفن المسرحي برمته .

ان الجواب عن هذا السؤال يطرح بأسلوب غير مباشر ، حل الاشكالية السالفة الذكر . فعلى القارئ ان يبحث وينقب بين سطور هذا الكتاب عن الحلقة المفقودة في الثقافة العربية المسئلة عن الفجوة الحضارية التي أحدثت التناقض الكامن في الاشكالية ، عله يجد بنفسه حل الاشكالية من خلال مقولة الفيلسوف كانط الشهيرة وهي كن جريئاً في أعمال عقلك .

د. منى ابو سنة

تمهيد

بيننا باوش - مصدر إزعاج دائم

تختلف الآراء حول بيننا باوش Pina Bausch . ربما تسمح أعمال مصممي الرقص الآخرين مثل جورج بالانشين George Balanchine أو جيرومي روبنز Je-rome Robbins أو مرس كاننجهام Merce Cunningham أو هانس فان ماسن Hans Van Manen للمشاهد أن يبقى محايداً وأن يكتف حكمة أو أن يستنتج أن هذا النوع من الباليه أو المسرح الراقص لا تأثير له عليه ولا يهيمه فى شىء . إنه لا يستطيع أن يفهم منه شيئاً . أما أعمال بيننا باوش فإنها لا تسمح بأى موقف وسط . فإما أن يحب المرء أعمالها أو يكرهها وإما أن يمتدحها أو يعارضها ، ولكن لا يستطيع أحد على الإطلاق أن يبقى غير متأثراً بها أو غير مكترثاً بها . إن مقطوعات بيننا باوش تفرض على المرء أن يتخذ موقفاً ما إما بالموافقة أو بالرفض (وربما يكون الهجوم العنيف الذى يظهره هؤلاء الذين يرفضون بعناد ذى اللحية الزرقاء مبعثه أن هناك مقطوعات تجرحهم بشكل أعمق مما يقرون حتى لأنفسهم .

فى تقديرى أن ثمة سببين رئيسيين للإرتباك الذى تحدثه مقطوعات بيننا باوش الراقصة . أولهما هو إختيارها للموضوع . فكل مقطوعاتها تكاد تبحث فى تلك القضايا الأساسية الخاصة بالوجود الإنسانى وهى قضايا يفكر فيها كل إنسان من وقت لآخر ولا يغفلها إلا إذا كان وجوده مجرد وجود بهيمى . فهى موضوعات تتناول الحب والخوف ، الاشتياق والوحدة ، والإحباط والرعب ، وإستغلال الإنسان لأخيه الإنسان (خاصة إستغلال الرجل للمرأة فى عالم صنع ليتوافق مع

أفكار الرجل) ، والتذكر والنسيان - إنها رقصات تدرك مصاعب تعايش الإنسان مع أخيه الإنسان وتبحث عن طرق للتقريب بين فردين (أو أكثر) . إنها تبدأ بنوع من الإصرار الشجاع ، الذى يصير على إستحداث لغة يمكن بها تحقيق نوعاً من التواصل الذى فشلت فى توفيره كل اللغات وصيغ الحديث التى أستخدمت حتى الآن . وإذا كان البعض يحاول أن يبرهن على أن كل ما تحققه هذه الرقصات ما هو إلا صرخات مدوية ، فإن ذلك لا يزعجنى لأن الأعمال الفنية التى تصرخ بصوت عال يكفى لإخراج الناس من سباتها هى أعمال نادرة للغاية .

يمثل مضمون مقطوعات باوش أحد سببين للإرتباك الهائل التى تحدثه بين المتفرجين ، بينما يكمن السبب الآخر فى القوة التى تطرح بها باوش تساؤلاتها الوجودية أو الاجتماعية أو الجمالية . إن باوش لا تخفف من حدة الصراعات التى تطرحها فى مقطوعات ولا تبسطها بل تقدمها كاملة كما هى . إنها تذكر الجميع دائماً بما فى ذلك نقادها بعدم أهليتهم وهى لذلك تعتبر إزعاج دائم لهم لا يتوانى عن الدعوة للتخلي عن الروتين والبلادة والتخلص من الغثور والبده فى الثقة بالآخرين وإحترامهم والإهتمام بهم بإعتبارهم شركاء ورفقاء .

إن مفهوم الخوف هو أول ما يواجهه المرء عندما يشرع فى إنجاز أعمال باوش . إن الخوف يعد أحد المشاكل الرئيسية فى عصرنا هو أيضاً الموضوع الرئيسى فى أعمال باوش . إن الخوف الذى تصوره شخوص باوش خوف يصيب بالشلل ويثير العدوانية . إنه خوف من أن يكشف المرء عن ذاته أو أن يجد نفسه دون حماية أمام شريك لا يستطيع المرء أن يأمن ردود أفعاله لأنه ربما يبدأ بالهجوم عليه بسبب خوفه أيضاً .

ستوديو فولكوانج للرقص Folkwang Dance Studio المعزول الذى كانت تديره قبل أن يتعاقد معها آرنو فوستنهورف Arno WUSTENHOFER فى بداية موسم ١٩٧٣ / ١٩٧٤ فى فويرتال (Wuppertal) ، كانت مقطوعة فى رباح الزمن In the Wind of Time ، وهى أول مقطوعة لبينا باوش تحدث ضجة (وقد حصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة تصميم الرقص فى عام ١٩٦٩ من أكاديمية الرقص الدولية بكونولنيا Cologne) وهى مصممة تصميماً رائعاً ولكنها خلت من الإهتمام بالواقع . تظهر تابلوهات للتعبير الجسدى الجريئة التى كثيراً ما كانت تروى قصتين فى آن واحد ، والتى كان يؤديها الراقصون بحماس بالغ ينم عن موهبة تصميم عظيمة ،

ولكنها موهبة كانت حتى ذلك الوقت تفتقر إلى مضمون إلى الحد الذي بدت فيه مجرد تجميع أو تنويع على ما كانت قد تعلمته من كورت بوس Kurt Joss ، وهانس تسون Hans Zullig ولوكاس هوفنج Lucas Hoving وجين سيبرون Jean Cebren في إسبن Essen ومن أنتوني تيودور Antony Tudor وخوسيه ليمون Jose Limon وبول تايلور Paul Taylor في نيويورك .

جاءت أولى خطوات بينا باوش نحو إتجاه شخصي جديد في فويرتال بينما كانت لا تزال في فولكوانج في إسبن . وبعد فوزها بجائزة التصميم في كولونيا مباشرة قدمت بينا باوش مقطوعة صغيرة باسم بعد الصفر After Zero في عرض مدرسي صباحي في إسبن فيردن Essen werden في ربيع عام ١٩٧٠ وقد جاء اسم المقطوعة ليعلن عن التحول القاطع الذي حدث في باوش حيث أنكرت إيمانها بمفردات الرقص الحديث الكلاسيكي وهي المفردات التي كانت ظاهرة بوضوح في مقطوعة في رياح الزمن والتي استخدمت فيها حركات كبوت Ka-put المنحنية المستهلكة التي يبدو فيها الراقصين مثل الهياكل العظمية وكأنهم من مخلفات حرب ما أو كارثة ذرية ما .

وقد استمر هذا الاتجاه في مقطوعات بينا باوش الأولى لمسرح المدينة Stadt-theater في عام ١٩٧١ حيث كان أرنو فوستنهوفر قد دعاها للإشتراك في مهرجان مدينة فويرتال لعام ١٩٧١ كضيف (ولتسابق مع إيفان ستيك Ivan set- tic الذي كان وقتذاك مديراً لفرقه الباليه في فويرتال وكان جونتر بگر Gunther Becker قد أعطاه نفس المقطوعة الموسيقية التي كانت باوش تستخدمها في رقصاتها) في أفعال للراقصين Actions for Dancers جعلت باوش راقصيهما يتعثران كالوحوش في كل مكان على المسرح بينما أطرافهم منحنية وملقوة ومدلاة كأنهم أعضاء مجتمع ولد مشوهاً فيمثلون بذلك صورة كاريكاتورية لشكل الراقص العادي وكأنهم هنا يسخرون منه كما لو كان مزحة سخيفة .

في أفعال للراقصين التي تم تأليفها قبل أن تتعاقد باوش للعمل في فويرتال بسنتين نجد لأول مرة أن هناك عناصر لا تنتمي للرقص وهي تحديداً العناصر المسرحية الواقعية التي أخذت تتسلل إلى أعمالها أو العناصر المتعلقة بنظرية الرقص التي أخذت تقوضها منذ ذلك الوقت . تدور الأحداث حول فناء تستلقي دون حركة في كفن على فراش مستشفى أبيض حيث يتسلق هذا الفراش جميع

راقصى الفرقة فيما بعد ويختلط رمز المرض والموت مع مزحة أحد الطلبة ويتداخل معها .

يبدو من ذلك إذاً إنه منذ بدء عملها فى فوبرتال أخذت باوش تتبنى أفكاراً أكثر تقليدية عن مسرح الرقص . إن باوش لم تتمرد على التقليد حتى فى عملها اللذين نالا استحساناً كبيراً وهما تصميم فينو سبيرج Venusberg الراقص فى فاصل باليه تانهاوزر Tannhauser لفاجنر wagner والعروض الراقصة لأوبرات جلوك Gluck إيفيجينيا على تاوريس Iphigenia on Tauris و أورفيوس ويوريديس Orpheus and Eurydice بالرغم من كونهما عمليين جريئين وأخاذين فى مزجهما للأساطير مع الأفكار الخاصة لمصممة الرقصات أقول أنها فى هذين العملين لم تتمرد على التقليد ولكنها قامت بتوسيعه لتسمح للرقص المعاصر (الذى كان حتى ذلك الوقت نوعاً فنياً أدنى بالرغم من كل الجهود التى بذلتها مارتا جراهام Martha Graham) بأن يصبح وسيلة مناسبة لإعادة سرد أعظم الأفكار فى الأدب العالمى . يعتبر النقاد فريتز Fritz أولى مقطوعات باوش ، التى إستخدمت فيها الصور التعبيرية السريالية لإستحضار مخاوف الطفولة ، ثغرة أوزلة يمكن إلتماس الأعدار لها (على الأقل بعد نجاحها الباهر فى إيفيجينيا التى يعتبرها النقاد الألمان أفضل قطعة رقص لذلك العام) .

هناك عنصر أخير وحاسم يجب أن يضاف إلى صورة بينا باوش كما يراها الجمهور وكما يقدمها هذا الكتاب ويمكن أن نراه من خلال ذلك العرض الذى جاء بين قطعتى جلوك . لقد إستخف النقاد بهذا العرض كثيراً ومزقوه إرباً . فلأول مرة تسمح بينا باوش لراقصاتها أن يقوموا بأنفسهم بغناء الأغنيات التى إستخدمتها فى باليه يستغرق ثلاثون دقيقة لأغنية جماهيرية تدعى أوصلك للناسية Ich Bring Dich un die Ecke فبدون غطاء المادة الكلاسيكية الأسطورية نرى هنا ولأول مرة شيئاً سيصبح فيما بعد الفكرة الرئيسية لمقطوعات باوش وهى عالم العلاقات الشخصية غير المريح (العلاقات بين الزوجين) وأسلوب إستخدام وإستغلال الرجل للمرأة . هنا تقوم باوش لأول مرة بنقض الأوهام الخاطئة والكليشيات حول مشاركة الرجل والمرأة جنسياً وإجتماعياً وتحاول أن تحل محله وعياً جديداً ناقداً . هنا ولأول مرة ينبذ مسرح فوبرتال الراقص وهو الإسم الذى إتخذته لنفسها مجموعة الراقصين الملتفين حول باوش منذ عام ١٩٧٣ ، أفكار الإحترام التقليدية فى الرقص والتصميم والتى كانوا يتقبلونها حتى ذلك الوقت وبدأوا فى تبني شكل

الرفيو revue التافه ليسمموه بإستخدام تشكيلات الرفيو كطبقة رقيقة للتعبير عن نقدهم الإجتماعى المر .

ومرة أخرى تبقى باوش مكانها كما لو كانت قد غامرت بأكثر مما يجب فيتزامن رفيو الأغنية الجماهيرية الصغيرة مع باليه ل مالر Mahler وهى باليه رائعة من الخارج ولكنها تقليدية فى بنيتها ونظرتها كما يبقى العاملين الناليين أيضاً فى إطار الحدود التى يسمح بها هواة البالية المنشددين لفرقة راقصة . تعتبر أورفيوس يورديدس والقطع التى عرضت فى ليلة سترافنسكى تحت العنوان الشامل طقس الربيع The Rite of Spring هى مجموع ما استطاعت أن تحققه بينا باوش فى حدود تقاليد الرقص . إنها تصميمات باهرة ورائعة وعروض ممتازة فى إطار نوعها الفنى الخاص (حتى أنه يمكن للمرء أن يتفهم إستياء هؤلاء الذين يستنكرون إبتعاد بينا باوش عن الرقص التقليدى وإقترابها إلى أشكال جديدة مفتوحة وأكثر إرتباطاً بالدراما) .

وأخيراً تترك بينا باوش الأشكال القديمة خلفها ، ولو إلى حين ، فى أمسية بريشت وفایل Brecht / Weill التى أقامتها فى يونيو عام ١٩٧٦ . لقد عقدت الفرق عزمها على نقد وتحسين عالم الرجل بإستخدام أساليب الرفيو بشكل مهيب وغير مكبوح . فى هذه المقطوعة يتوازنها الجريء بين الباليه والدراما والإستعراض وموقعها الوسط بين الضحك والبكاء تحاول باوش أن نفى بمطالب جمهورها المتحمس ورغبته فى الإستعراض والترفيه لكن دون التخلى مقدار ذرة عن إلزامها الإنسانى .

ومن هذه اللحظة فصاعداً تأخذ أعمالها كلها فى تقدم فنرى أعمالاً تنم عن ذكاء ودقة وتساولات عطوفة حول مصاعب وإمكانيات التعايش البشرى بالإضافة إلى محاولة إيجاد لغة جسدية تستطيع أن تحقق التواصل الشخصى الذى لا تستطيع اللغة وحدها أن تحققه . وأعمال هذه المرحلة هى ذو اللحية الزرقاء Blue beard و تعالى أرقص معى come Dance With Me والأوبريت هجرة رينانة Renate Enugraates ، ويقودها من يدها إلى القصر Me Takes ber by the Mard وهونص مبسط لشكسبير ، و كونتاكتوف Kontakthof و ألحان غنائية منفردة Arias ، و أسطورة الطهارة Legend of Chastity و باندونيون Bandoneon و ١٩٨٠ وصولاً إلى فالسات Waltzes و القرنفل Carnations (كما أن هناك عمل آخر لم يحدد إسمه بعد سيعرض قبل إرسال هذا الكتاب للطبعة) . وبالتبع

تتطلب لغة الجسد الجديدة هذه قواعد جديدة وهي قواعد أخذت تزيد من استخدام الكلمة المنطوقة كوسيلة فحسب (وهو مالا يعد تناقصاً) . تأخذ باوش في إدخال اللغة تدريجياً . وتكتسب اللغة والحديث وظيفة جديدة ففي مقطوعات مثل أسطورة العفة و ١٩٨٠ و فالسات - التي تعد توسعات حول قصبة جوهرية دقيقة أخذت مصممة الرقصات تطرحها على راقصيتها - يتم إستبدال فقرات الرقص الفردية بالحن غنائية منفردة كبيرة كما تتوسع تشكيلات الأداء الموحد القليلة الموجودة لتصبح فقرات من الرفيو مزودة بالفوجو Fugu المنطوقة التي تعبر عن الأفكار الرئيسية في القطعة .

تمتلىء هذه المقطوعات بالواقعية، على الأقل بالقدر الذي تسمح به خشبة المسرح . إن هذه العلاقة الجديدة بالواقعية هي التي أبعدت بينا باوش شيئاً فشيئاً عن الرقص وهو ما أسف له معجبيها . دائماً ما كانت باوش تشكل في جدوى التقنية كهدف في حد ذاته . وقد شبهت منذ بداياتها الفنية البراعة في الأداء كهدف في حد ذاته بقطعة حلوى تترك طعماً مرّاً في الفم . صحيح أنها حاولت عدة مرات التحول إلى الخطوات التي تعلمتها سابقاً وكان آخرها في قهوة مولر Cafe Muller في صيف ١٩٧٨ ولكن يجب على المرء أن يصدقها عندما تقول أن هذا لم يعد ممكناً وأنها ستشعر بأنها كاذبة لو أنها قامت هذه الأيام بتصميم نوع الرقص التي كانت تصممه منذ خمسة أعوام أو ستة أو حتى عشرة أعوام مضت .

عندما بدأت بينا باوش حياتها الفنية في فويرتال قالت شيئاً إعتبرته أنا حينذاك موقفاً غريباً من مصممة رقص . قالت إنها لا يعينها في المقام الأول كيف يتحرك الناس أو كيف يمشون . لقد كانت تريد أن تعرف ما الذي يحركهم و ما الذي يدور في داخلهم . إن هذا التصريح يعد بمثابة المفتاح لأعمالها ولتطورها . إن إهتمامها بالناس في حد ذاتهم ، ليس بإعتبارهم آلات رقص أو حتى ممثلى مسرح هو الذى قادها تدريجياً بعيداً عن مفردات الرقص التي لم تستطيع من خلالها أن تقول ما تريده . وفي النهاية فإن هذا هو ما قادها بعيداً تماماً عن الرقص . وعلى الرغم من ذلك فإنه مهما يحدث فقد تقلدت بينا باوش مكانة هامة في تاريخ الرقص حيث تحتل المكانة الأولى بين مصممي الرقص الأوربيين في عصرنا الحالي وفي فن الباليه تعد بينا باوش مصممة الرقص الوحيدة المبدعة في ألمانيا مابعد الحرب العالمية ، التي تسهم إسهاماً هاماً في تطور هذا النوع الفني .

وتستكشف بينا باوش حالياً مناطق جديدة خالية من الأمان والحماية نظراً لبعدها عن رفقاتها القدامى جنيفر مولر Jenifer Muller أو تويلا شارب Toyla sharp وهي مناطق تقع ما بين للرقص والدراما والفن المرئي والأوبرا والفيلم . إنها لم تتوقف ولم تهدأ . إنها تبحث وتلمس الطريق أمامها ولا تزال تتحرك ، ولا يستطيع أحد ، ولا حتى باوش نفسها ، أن يرى في الوقت الحالي أين ينتهي الطريق كما لم يتضح بعد مسار الطريق (فريما يعرج بها الطريق مرة أخرى نحو الرقص والباليه) . وربما تبدو الأمور ككيفية . من المحتمل أن تكون الآلة المسرحية التي دفعت باوش في سنوات معينة إلى إنجازات تفوق القدرات البشرية (حتى من ناحية الكم) هي نفسها التي في طريقها لأرهاقها الآن .

يوخين شميت

Jochen Schmidt

مقدمة

الرقص والتحرير

كيف نسمع أنفسنا فى بادىء الأمر ؟ نسمعها فى صورة غناء لأنفسنا لا نهاية له ورقص . وهما شيان لا يزالان مجهولين . ولا حياة لهما فى ذاتهما . ولم يتخذ أشكالاً محددة مع إمتلاكهما سحر البداية الأصلية . إلا أن أول من إقترب منهما وجد الأمر مختلفاً مما سمح للتعبير عنهما فيما بعد أن يتخذ شكلاً رحباً ومحدداً بدقة فى الوقت ذاته .

إرنست بلوخ

عن فلسفة الموسيقى

عندما تولت بينا باوش إدارة المسرح الراقص Dance Theatre فى مسارح فويرتال فى بداية موسم ١٩٧٣ / ٧٤ تغيرت حالة الركود التى إنتابت ساحة البالية الألمانية . بالطبع كان هناك مصمورقص سابقين عليها من أمثال هانس كرسنك Hans Kresnek من برلين Berlin وجرهارت بونر Gerhard Bohner من دارمشتات Darmstadt قد بدأوا فى الفكاك من إطار التغيير المحدود للرقص الكلاسيكى والحديث بحثاً عن أشكال جديدة تناسب عصرهم إلا أن فرقة فويرتال تحت قيادة بينا باوش كانت أول من أسس مصطلح المسرح الراقص ليعنى نوعاً فنياً جديداً أو مستقلاً (وكان هذا الاسم يستخدم حتى ذلك الوقت كحزء من أسماء الفرق الراقصة) . لقد فتح للمسرح الراقص الذى يعد مزيجاً من الرقص و الدراما أفقاً جديدة للغتين معاً . لقد عبر هذا المصطلح أساساً عن نوع من المسرح يهدف إلى إيجاد شئ جديد فى الشكل والمحتوى معاً .

لقد إكتشف مسرح فى فويرتال الراقص مجال عمله المميز وقام بتطويره فى وسط ثقافة باليه كانت - فيما عدا قلة من المراكز التجريبية مثل بريمن ودارمشتات وكولونيا - تكتفى إما بالحفاظ على ميراثها الكلاسيكى وتحديثه تدريجياً أو التعامل مع الرقص الحديث الوافد من الولايات المتحدة الأمريكية . لقد مات تقليد الرقص التعبيرى Ausdruckstang بأسمائه اللامعة من أمثال ماري فجمان Mary

Wigman ورودفون لابان Rudolf Von Laban وهارالد كرويتسبرج Harald Kreutzberg وجريت بالوكا Gret Palucca منذ الحرب العالمية الثانية . ففي جهادهم للتوصل إلى مسرح غير سياسى يتجاوز حدود الزمن ، حاول الناس تجنب المواجهة مع الأجداد المستفزين الذين كان رفضهم القاطع لحداء الرقص الكلاسيكى وثوبه فى وقت مبكر يرجع إلى عشرينات هذا القرن قد تطلب ضرورة التوصل إلى فهم جديد للجسد . لقد كان جون كرانكو John Cranko الذى يعد مجدداً بالرغم من خلفيته الكلاسيكية بشكل غير مباشر - مع هذا التقليد الثورى الذى كان قد قارب الإندثار - ولكن بدون عاطفته الزائدة وبدون قدرته الكونية وبطريقة جديدة تماماً . أخذ مسرح فويرتال الراقص تدريجياً مع كل مقطوعة يأخذ موقع الريادة فى تحقيق هدف كان الرقص التعبيرى قد تطلع إليه دائماً ولكنه عجز عن تحقيقه وهو : إعتاق الرقص من قيود الأدب وتخليصه من أوامر الحكايات الخرافية والوصول به إلى الواقعية .

لقد عرفت فترة التدريب التى قضتها بينا باوش مع كورت يوس فى مدرسة فولكفانج فى إسبن على مفهوم الحركة فى الرقص التعبيرى كما عرفتها فترات الدراسة التى قضتها فى نيويورك على الرقص الحديث وقد ظهر هذا فى أولى مقطوعاتها ، وربما أكثرهم تميزاً ، وهى تصميم رقص طقس الربيع لسترافنسكى ، حيث خلقت بينا باوش مركباً على درجة عالية من الأصالة من التقليد الألمانى والحداثة الأمريكية . لقد كانت الخواص التى تميز مسرحها الراقص واضحة حتى فى تلك الأعمال التى يمكن إعتبارها تقليدية . لقد أطلق راقصوها العنان لطاقة خام جديدة وروت أجسادهم القصص بمنتهى الصدق وخلق رقصهم من أى دلالات مفروضة عليه . وعلى الرغم من أن بعض مسرحياتها كانت مبنية على حكايات أصلية مثل طقس الربيع ومسرحيتى جلوك إفيجينيا على تاوريس وأوفوريوس ويورديس وذى اللحية الزرقاء كانت بينا باوش قد تجاوزت أى مفاهيم مسبقة عن تأويل النص . إنها لم تصمم سواد ولكنها إنتقلت عناصر من الحكاية لتكون نقطة إنطلاق لمعين لا ينضب من تداعى المعانى لديها . بينما يجتهد مصممو الرقص الآخرون لترجمة الموسيقى إلى حركة ، يتعامل المسرح الراقص بشكل مباشر مع الطاقة الجسدية . إن القصة فى المسرح الراقص هى قصة تاريخ الجسد وليست أدباً مرقوصاً .

وعلى أية حال تكمن الأهمية الحقيقية لعمل بينا باوش فى أسلوب توسيعها لمفهوم الرقص وتحديث مصطلح الرقص من تعريفه الضيق بإعتباره سلسلة من

الحركات المتصلة . شيئاً فشيئاً أخذ الرقص فى حد ذاته يتعرض للمساءلة فلم تعد أشكال التعبير العتيقة أمراً مفروغاً منه وغير قابل للنقاش . لقد تطور المسرح الراقص حتى أصبح شيئاً يمكن تعريفه بأنه مسرح التجربة - Theatre of Experience أى مسرح يجعل الواقع - الذى يعبر عنه فى شكل جمالى ملموس وحقيقى واقعاً مادياً عن طريق المواجهة المباشرة . لقد إكتسب مسرح فويرتال الراقص - ربما لأول مرة فى تاريخه - وعياً بذاته وحرره ليكتسب شكله وأسلوبه الخاص به عن طريق رفض القيود الأدبية وتحويل الرقص المجرد إلى شىء مادى ملموس فى آن واحد .

مسرح التجربة :

لقد كان إستقبال النقاد لأولى أمسيات رقص بينا باوش فى فويرتال متفاوتاً ويتميز بالجدل والخلاف . إن هذه البداية لتجديد المسرح الراقص لم يسهل دمجها فى مجموعة القيم والتصنيفات الموجودة المعترف بها فقد كانت تتعارض بشدة مع مفهوم الرقص المعتاد . لقد تنوعت ردود الأفعال ما بين الدهشة أو الإعتراف الحائر بكيونته والرفض الصريح له . لقد كان واضحاً أن أعمال باوش بما تتميز به من جدة مذهلة كانت تتطلب بوضوح فهماً جديداً للرقص وهذا ما أكدته الأعمال اللاحقة . لقد أدى كسر الحواجز بين الأنواع الفنية ومحو الخطوط الفاصلة بين الرقص والمسرح اللفظى والمسرح الموسيقى إلى صعوبة تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً . لقد وقفت المقطوعات الراقصة بتحد فى إتجاه معاكس للتيار وأحدثت خلافاً لم يكن أحد على إستعداد أن يعترف بأنه خلافاً مثيراً وقتها . لقد عكس الإستقبال الأول لهذه الأمسية معركة شرسة ضد النقاد الذين يصعب عليهم تغيير الأنماط الراسخة لرؤية وإستيعاب ما يشاهدونه ومن ناحية ، كان الناس على إستعداد للإعتراف بأن باوش الفنانة تتمتع بخيال وعبقرية ولكن من ناحية أخرى بقي مضمون أعمالها غامضاً يصعب الوصول إليه . لقد بات التمييز بين الشخصية (الموهوبة) والأعمال الموسومة بالزهد سمة مميزة للإستقبال الأول لأعمالها ومع زيادة جماهيرية مسرح فويرتال الراقص أخذ هذا التمييز يلهب الخلاف حول الإعجاب والرقص .

ويعد مبدأ المونتاج ، الذى تطور إلى أن أصبح مبدأً أسلوبياً طاغياً للمسرح الراقص ، مصدراً دائماً للغضب . بل أن الترابط الحر للمشاهد دون التقيد

بإستمرارية الحكمة أو سيكولوجية الشخصيات أو سببية ما يساعد أيضاً على عدم فهم هذه الأعمال بالطريقة الطبيعية . ويستحيل شرح كل تفاصيل عمل ما من منطلق وجهة نظر أحادية قابلة للتطبيق فى جميع الأحوال والأمكنة بدون إستثناء تماماً مثلما يستحيل إحتواء كل العناصر الفردية فى مركب واحد بإعتبار أن لها معنى واضح دقيق .

وتتشابك عناصر المضمون والشكل بطريقة معقدة فى هذه المقطوعات حتى أنه يصعب بشدة فهمها من نظرة واحدة . وبالمثل فإن إعادة سرد المشاهد بحسب تسلسلها الزمنى يعد غير مناسباً على الإطلاق ويصعب إعادة بناء الأحداث الواقعة على خشبة المسرح فى كلمات فيجب على المرء أن يكفى بوصف الأحداث بشكل تقريبى . ولا يمكن لدرجة تعقيد العناصر التى تتألف منها العملية المسرحية الحية أن تعرف من منطلق معنى أحادى . وبما أن مقطوعات باوش لا تحتوى على خرافة بالمعنى البريشتى ولا تتبع أسلوب التنوع المنهجي لتيمة أحادية فإن الترابط المنطقى لا يتضح إلا فى أثناء عملية التلقى . وبذلك تصبح المقطوعات غير كاملة ولا تعد أعمالاً فنية قائمة فى حد ذاتها ومكتملة لأنها تتطلب متفرجاً فاعلاً يقوم بذلك . ويكمن هذا كله فى أيدى المتفرجين فإن عليهم أن يساءلوا إهتماماتهم وخبراتهم اليومية . فعلى المتفرج أن يقارن ويوازن بين هذه الخبرات وما يدور على خشبة المسرح من أحداث وأن يربط بينهما . ولا يمكن إحداث حس ريط رلا عندما يرتبط الوجود المادى (الإدراك الفيزيقي الذى تعكسه الأعمال) على خشبة المسرح بالخبرة المادية للمتفرج . تعتمد هذه العلاقة على التوقعات الملموسة (الفيزيكية) للمتفرج والتى تحبط ما يدور على المسرح أو تؤكد أو تفنده ومن ثم توفر فرص تعلم دروس جديدة . فإذا وضعنا هذا جانباً يمكن للمسرح الرافض بكل ما يتمتع به من إمكانات جسدية وإيمائية ومحاكاة أن يبعث الحياة فى المسرح مرة أخرى بإعتباره تواصلاً للحواس .

وتنطلق بينا باوش من الخبرات الإجتماعية اليومية للجسد والتى تترجمها وتطورها إلى أن تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية إلى الموضوعية . يتم توضيح هذه الخبرات اليومية للفرد والعوائق والقيود الجسدية التى تصل إلى نقطة الضبط للذات التراجيكميدى عن طريق التكرار والتقليد حتى تصبح هذه الحركات قابلة للخبرة بها وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى الخبرة الذاتية الأصلية والمطلوبة من الجمهور أيضاً حيث يستحيل التلقى السلبي . ويحشد مسرح التجربة

العواطف والمشاعر لأنه يتعامل مع طاقات موحدة . إنه مسرح لا مجال للإدعاء فيه . إنه مسرح حقيقى . وإن المتفرج يتأثر بأصالة هذه العواطف التى تخط الحس بالإحساس وبينما الإثنان ممتهان عليه أن يتخذ قراراً وأن يحدد موقفه الخاص . لم يعد هكذا المتفرج مستهلكاً لمتعة غير ذات تسلسل ولا شاهداً لتفسير للواقع بل إنه يصبح جزءاً من تجربة شاملة تسمح لخبرة الواقع بالوجود فى حالة من الإثارة الحسية . ويأتى نشر المعرفة فى مرتبة ثانية بالنسبة للتجربة . ولا يخذعنا المسرح الراقص عن طريق الأوهام بل يجعلنا نتصل بالواقع . إنه يعتمد على بنية اجتماعية كونية من العواطف التى يمكن تحديد موقعها تاريخياً . (٢)

لقد حاول المسرح فى الستينات رصد مستويات التجريد المختلفة . أما المسرح الراقص فيبدأ التجريب الآن من نقطة الصفر .

حول فن تدريب سمكة زينة :

كيف يروى المسرح الراقص قصته .

لقد أمدنا مسرح فويرتال الراقص ولأول مرة بمادة وفيرة لمناقشة معنى الواقع على خشبة مسرح الباليه . إن هذا النوع من مسرح التجربة لا يغير فحسب شروط التلقى عن طريق إشراك كل حواس المتفرج وتحويل الرقص من المستوى الجمالى المجرى إلى مستوى الخبرة الجسدية اليومية وإنما أيضاً عن طريق اختلاف الأسلوب والمضمون . فبينما كان ينظر للرقص سابقاً على أنه مجال الأوهام الجذابة وملجأ التقية المكثفة بذاتها والمعالجة التجريدية للأفكار الوجودية فإن أعمال باوش تعود بالمتفرج إلى الواقع . ويعنى جعل الرقص راعياً بذاته أيضاً تحميلة بكل الظواهر الحقيقية . إن الخاصية المميزة للرقص هى حقيقة أنه يروى قصته من خلال الوجود الحسى للأجساد أصبحت الآن تستطيع أن تصف واقعاً تحده التقاليد الجسدية . ولا بد أن برتولد بريشت كان عنده فكرة عن هذه الاحتمالات عندما كتب فى الأورجانون الصغير Kleines Organon قائلاً أصبح لتصميم الرقص أيضاً دور نوطابع واقعى .

وعلى الأقل لا يستطيع المسرح الذى يأخذ كل شىء من الإيماءة أن يمتغنى عن تصميم الرقص . يؤدى جمال حركة ما ورشاقة تكوين ما إلى الغريب كما أن ابتكار البانتومايم يساند الحدوث كثيراً (٣) . وحتى إذا لم يكن مسرح الحركة لدى

بيننا باوش يقوم بتوصيل مضمونه من خلال حدوثه ما . فقد تفرد هذا المسرح من خلال رفضه للحبكة الأدبية ولا يستثنى من ذلك أساليب المسرح الملحمي . فإذا طبقنا هذا على العملية الفردية والمشهد الفردي الواقعي (الراقص) ويمكن إعادة إكتشاف بعض التعريفات الرئيسية الخاصة بالمسرح التعليمي didactic theatre في مسرح فويرتال الراقص على الرغم أنه لا يدعى التعليمي : لقد أصبحت الإشارة الایمائية ، والعرض الواعي للمسارات ، وأسلوب التخریب ، بالإضافة إلى إستخدام التكميديا استخداما خاصا من الأساليب المميزة لفن التصوير . إن هذه العناصر مع الموتيغات المستعارة من عالم الخبرات اليومية تستطيع أن تمثل الناس كما هم مثلاً يطالب بريشت .

إن مبدأ المونناج لدى بينا باوش - التي لم تستعره من المسرح اللفظي أو الأدب وإنما خلقته من التقاليد الأقل شأناً في بيئتها مثل الفودفيل Vaudeville

والميززيك صول music hall والرفير revue - يكتسب واقعته من الأحداث والمواقف الفردية متغاضياً في أثناء ذلك عن أي تقليد درامي للحبكة . وبدلاً من أن تكون التفاصيل كلها قابلة للتفسير بشكل مطلق فإن الملامح السائدة للمقطوعة هي عبارة عن حركات متعددة الأبعاد وذات تزامن معقد فطرح بذلك بانوراما رحبة للظواهر . ولا تدعى المقطوعات أن لها هذا النوع من التكاميل الذي يمكن من خلاله معالجة كل عنصر وأهميته الفردية بالنسبة إلى القصة المستمرة بأكملها . ويشبه المبدأ الذي يقوم عليه البناء في المسرح الراقص مثيله في الموسيقى حيث تكون الأفكار والأفكار المضادة والتنوعات ونسجاً حول الفكرة الرئيسية . ولا تمثل البداية والنهاية حدوداً زمنية في التطور النفسي للشخصيات بل أن مبدأه الرئيسي هو دراما الفقرات الفردية والتي تتعامل مع الموتيغات بشكل حر ولكنه في نفس الوقت محسوب بدقة ومصمم طبقاً لنظام محدد .

تعد هذه الأعمال بمثابة الدراسات الميدانية التي تهدف إلى الوصول إلى عمق العواطف والتقاليد الجسدية ثم تبرز نتائج الدراسة وتأتي بها إلى السطح . ويمكن إلقاء الضوء على مجموعات من الموتيغات من زوايا مختلفة ومحاولة فهمها تبعاً لإتجاهات متنوعة . وفي نفس الوقت لا يشغل المسرح الراقص أي وضع واضح يتطلب تفسيراً مسبقاً للمساءلة للواقع . لا يدعى هذا المسرح معرفته بما لا يمكنه أن يعرفه . إنه عوضاً عن ذلك يأخذ ما يجده ويجعله قابلاً وللمساءلة بشكل إيجابي للغاية . في مسرح بينا باوش الراقص يتم التعامل مع المادة الواقعية

بشكل صريح وواضح ويمكن ملاحظته فى كل تجلياته المختلفة . إنه المسرح فى معناه الأصلى أى مشهدا من التحولات . ولكن لا يقصد من هذه التحولات خداع المتفرج ، مثل حركات السحر والشعوذة الرخيصة ، أو تسلية أو سلب وعيه . ولا يخدر المسرح الراقص الحواس بل إنه يشحذها لما هو واقعى فعلاً . ويصبح المسرح معملاً حيث يسمح المؤلف / مصمم الرقصات للعناصر المختلفة أن تعمل معاً وأن تناقض بعض وتتكامل وأن تتحد لتعطى رؤى جديدة . ويشارك المتفرج فى هذه العمليات ككل ولا تهدئه المؤثرات كما فى المسرح الترفيهى البحت . ومع ذلك تظل الحملات الإستكشافية لمسرح فويرتال الراقص مغامرات ممتعة . ويضفى الفضول والتعطش للخبرة قيمة ترفيهية على هذا المسرح .

ولا يوجد فى المسرح الراقص أى مجال للأحكام الأخلاقية وبينما يسلمح المسرح الروائى التقليدى شخصياته بالأخلاقيات سواء كانت نابعة منها أو من أسس إنسانية فإن المسرح الراقص يحجم عن النطق بهذه الأحكام . إن المسرح الراقص يقدم نتائج وعلى المتفرج أن يختبر بنفسه ما إذا كانت هذه النتائج تشوه الإحتياجات الأصلية أم تسهم فى الإعتراف بها وتقديرها . فى هذه الدراسات الميدانية تؤخذ العينات من الحياة اليومية ويتم إختبار أشكالاً عامة من العلاقات والتعاملات الإجتماعية لمعرفة ما إذا كانت مناسبة أم لا ، ولا يوجد مجال للأفكار المتصورة سلفاً . وتتيح حرية التجربة إيقاظ الفضول مرة أخرى . تقوم بينا بأش بطرح تساؤلات وتعد مقطوعاتنا نتاج الإستكشافات التى قامت بها مع فرقها .

ولأن التدريبات والتوزيعات حول الفكرة لا تتبع منطقاً صارماً فلا وجود أيضاً للترابط المعتاد الناتج عن مبدأ السببية . ولا يوجد خيط محكم من الأحداث يمتد من البداية إلى النهاية ليفهمه المتفرجون ويتابعوه ليصل بهم فى النهاية إلى غاية حددها المؤلف مسبقاً . ولا تحدد أى قوة سيكولوجية دافعة كيفية تصرفات الناس على خشبة المسرح وأسبابها . تكون الصور والحركات ذات الترابط الحر سلسلة من التشابهات وشبكة معقدة من الإنطباعات التى ترتبط بعضها ببعض تحت السطح فإذا كان هناك منطق ما فإن هذا المنطق لا ينتمى للوعى والإدراك بل للجسد وهو منطق لا يلتزم بقوانين السببية بل يلتزم بمبادئ المشابهة . ولا يعتمد منطق العواطف والأحاسيس على العقل .

وبناء على ذلك فإنه لا يوجد أى فرق بين الأدوار الرئيسية والشخصيات الثانوية فى مسرح فويرتال الراقص فإذا ظهر بطل ما - كما فى طقس الربيع أو

ذو اللحية الزرقاء - يكون بلا إسم . ويمثل مصيره مصير كل رجل و كل امرأة حتى لم يعد المنفرج يتوحد مع تاريخ الشخصيات الفردية وبالتالي أصبح مضطرا أن يبحث عن التوتر فى المقطوعة فى غير ما يعتاد أن يجده . ولم يعد هذا التوتر موجهاً نحو ذروة واحدة تنهيه لكنه أصبح موجودا فى كل لحظة بسبب مزيج الأدوات والحالات المختلفة . ويتعاقب الصارخ والهادئ والسريع والبطيء ، والحزن والفرح والهستيريا ولحظات الهدوء والعزلة ومحاولات الإقتراب . ولا تبحث بينا باوش فى كيف يتحرك الناس بل ماذا يحركهم .

تقوم بينا باوش بتوسيع مجال الرؤية لتكشف عن الحجم الأكبر من العلاقات الكائنة . ولا تتخذ أية شخصية وظيفة النائب الذى يتصرف بشكل نموذجى . تدعكس النواحي الفردية والإجتماعية بشكل مباشر فى البانوراما المسرحية للعواطف . وليست هناك أية حاجة لل تفسير من أجل إكتشاف الأوضاع الإجتماعية وراء شخصيات خشبة المسرح . تتشكل الرغبات غير المشبعة التى هى موضوع مقطوعات باوش دون الانحراف عن الخط الرئيسى . ولأول مرة يظهر الراقصون لا باعتبارهم موظفين فنيا ليؤدوا أدواراً بل يظهرون بشخصياتهم كما هى دون أية حماية . وتمتلك مخاوفهم وزفراتهم قوة التجربة الحقيقية وبينما يروى المسرح الراقص تاريخ الجسد فإنه دائماً يحكى أيضاً شيئاً من القصة الحقيقية لحياة الناس الذين على خشبة المسرح . وعلى الرغم من أن باوش تستغل أكثر الأدوات المسرحية تنوعاً حيث تستعيرها من كل الأنواع الفنية فإنها تحافظ على إستقلالية الوسيط الفرد . إن التنافر والخلاف بينهم بالمعنى البريشتى لا يوحدهم فى عمل فنى شامل وإنما يكمن تفاعلهم مع بعضهم البعض فى أنهم يغربون بعضهم البعض بالتبادل (٤) .

ففى المسرح الذى يخاطب الإمكانات العاطفية للمشاهد أكثر من الإمكانات المعرفية يصبح للتغريب وظيفة مختلفة . وبما أن مسرح الحركة لا يستخدم الحكاية بوصفها قلب العرض المسرحى (٥) لنقل المعلومات فإن هدفه لا يمكن أن يكون شيئاً غير توصيل الواقع الذى عاشه البعض فى تجارب شخصية . فالأثر المباشر أهم من الشرح المنطقى . وبينما يخلق مسرح بريشت الملحمى وعياً ملائماً فإن المسرح الراقص يطرح التجربة الإنسانية . ولا يتأسس التوجه المعارض لهذا المسرح على البصيرة العقلية المنطقية بل على إحتياج العواطف . وبينما يوجه المسرح التعليمى إنتباهه فى الأساس نحو السياق الإجتماعى ويرتب الظواهر تبعاً

لرؤية مسبقة للعالم ، تبدأ بأوش من المعايير والتقاليد المستبطنة في مسرحها للحركى يمكن رؤية الأوضاع فى سلوك الفرد .

مثل بريشت ، يستمد مسرح باوش كل شىء من الإشارة الإيمائية . ولكنها فى هذه الحالة تشير إلى دائرة الأفعال الجسدية ولا تؤيد أو تعارض أية مقولة أدبية ، فالإشارة الإيمائية تحدث من خلال نفسها . ولايصبح الجسد فيما بعد وسيلة تؤدى إلى غاية بل يصبح الجسد فى حد ذاته موضوع العرض . لقد بدأ شىء جديد فى تاريخ الرقص ألا وهو أن الجسد يرى قصته فعلى سبيل المثال عندما يحمل رجلاً امرأة حول عنقه كالوشاح فهذا علامة على أنها لا تعنى له أى شىء أكثر من الإكسسوار فإن هذا المشهد لا يحتاج لمزيد من التفسير ولا يجب مخص معناه . ومرة تلو الأخرى يظهر الجسد فى حالة ضعف ، ويظهر النطاق الكامل للعواطف الإنسانية محدداً ومقيداً بالتقاليد ولكن تظهر أيضاً المتعة المرتبطة بكسر المحرمات المقيدة . ويوضح التفرير بشكل أكبر هذه الحدود التى أصبحت طبيعة فينا . ويتم تشرير تلك الأشياء التى يعتبرها الناس معايير مقبولة خارج نطاق سياقها المألوف وبالتالي يمكن إختبارها بشكل جديد . إن تفرير صورة الجسد اليومية والتى أحياناً ما تكون مشوهة بجعلها معروفة وإن بدت غريبة فى نفس الوقت (١) . بذلك ولأول مرة يذخر لأمر الحياة اليومية التى أصبحت أموراً عادية من المنظور البعيد لهذا التفرير الجديد .

يتحقق التفرير عادة من خلال الكوميديا التى تستخدم الأدوات السينمائية ، فتؤدى مجموعات كاملة من الحركات بالحركة البطيئة أو بالحركة السريعة . ولاتكون النتيجة القهقهة على حساب شخص واحد . ولاتشجب الفكاهة الإحتياجات الحقيقية بل تكشف عن شىء ما يتم دفنه بسبب تشويه هذه الإحتياجات . يعترى اللحظات الفكاهية مسحة حزن باطنة تجعل من الأتيكيت البرجوازي المتمثل فى رقصة البيضة مأساة يدمر هذا المبرح منطق التقاليد الذى له ما يبرره و يبطل الإيماءات المسلم بها لكى يظهر ما فقد ويكشف عن إشتياق يستحق الحفاظ عليها . وبينما يضحك المتفرج فإنه يرى فيما يدور على المسرح حقيقة سلوكه الشخصى ويكمن الفرق بين هذا ومسرح البولفار boulevard theatre فى أنه لم يعد يسلى المتفرج مشاهدة مأزق شخص آخر . تقلل بينا باوش من المسافات وتقرب حقيقة الأمانى إلينا بشكل غير مريح . ويمكن أن يحدث الكشف عندما تصطدم المجالات العامة والخاصة - التى تكون منفصلة فى الحياة اليومية

بوضوح - بشكل غير متوقع . يقف ثنائى فى مقدمة خشبة المسرح ويتسم بسعادة بينما يسيان معاملة بعضهما البعض من الخلف من خلال ما يكونون لبعض من ركلات وقرصات . ويوضح هذا المشهد الكوميدي - الجاد فى أبسط شكل - للتناقض بين الانسجام الزائف فى الحياة العامة وحقيقة المعارك الدائرة فى الحياة الخاصة فالقناع الضاحك الذى يرتديه الناس لا يعبر عن الملامح الحقيقية .

تعد إستكشافات المسرح الراقص بمثابة فحوص متكررة لأشكال السلوك المكتسب الذى يقبل دون تفكير . تأخذ باوش بشكل متزايد فى إستخدام الخرافات الشعبية التى تبثها أفلام هوليوود والمسلسلات الهزلية والأغاني الجماهيرية وغيرها من الوسائل المشابهة لها مثل الأوبريت والرفيو . وهى لا تنقل عنهم العناصر الرئيسية لمسرح الحركة مثل مكونات الكورس وتشكيلات الرفيو ومبدأ التكرار فحسب ولكنها تأخذ أيضاً مثل الجمال والمشاركة والسعادة بشكل حرفى . ولكن لا يوجد وجه للمقارنه بين المفاهيم المثالية والواقع . فمن خلال المفاهيم المثالية يظهر لنا الإلتزام المستبطن على أنه ضابط فيزيقى للنفس ويفشل العناق الرقيق المهدب على طراز هوليوود حيث ينقبض الطرفان فلا يستطيعا أن يتحدثا . ولا تستطيع الأساطير الشعبية أن تفى بوعودها . ويتضح أن الإتفاقات الصامته المفهومة ضمناً لا قيمة لها ويظهر خلفها الإحتياج الحقيقى الذى لا يمكن التعتيم عليه خلف الواجهة اللامعة أكثر من ذلك . وعن طريق وخزة وغمزة يصبح المتفرج شريكاً فى عملية نزع القناع فالضحك معاً يسهل عملية نزع القوى القهرية .

ولا يقتصر هذا على العالم الخارجى فقط بل تمتد هذه الصور لتشمل المسرح أيضاً . ويهاجم المسرح الراقص تقاليد الآلة المسرحية بما فيها من تمييز بين النشاط الذى يدور على خشبة المسرح وسلبية الجمهور وذلك عن طريق الرقص بجنون نحو مقدمة خشبة المسرح وبعد الحركة إلى داخل قاعة المشاهدة . ويصبح الجمهور أيضاً موضوعاً مباشراً لما يدور على الخشبة المسرحية . وفى نهاية تعالى أرقص معى يغزى الراقصون الجمهور قائلين تعالى أرقص معى .

يقاوم مسرح فوبرتال الراقص الطلب على وسائل للجذب السطحية وما يقتضيه من تثقيف جمالى بحث وكما فى الرقص التعبيرى الذى إستغنى عن المنظر المسرحى والملابس المعقدة من أجل التركيز على الجسد والرقص فإن

باوش تضع الديكور والملحقات المسرحية فى المرتبة الثانية بالنسبة لما تريد قوله . وترفض مناظرها المسرحية البسيطة والشاعرية أن تسمح بسلوك سلبى وإستهلاكى . ويتعرض جمال هذه المناظر الرقيق إلى خطر دائم مثل مجموعات الزهور فى القرنفل والتي تحميها كلاب مقيدة . داخل مناظر مسرحية حقيقية (شارع بأنماطه المعتادة وحجرة أكبر من المعتاد فى منزل قديم وسينما) وبعيدة كل البعد عن أية طبيعية . إنها ملاعب شاعرية (حديقة منزل ، لوحة لبحر متجمد ، بركة هائلة من الماء) تمد واقعية المسرح الراقص ليصبح واقعاً يوطوبياً أو يوطوبياواقعية . ولكنها فوق كل هذا مساحات يمكن التحرك فيها حيث يفرض بناؤها حركات محددة للراقصين وتجعل هذه الحركات مسموعة بوضوح (مثل أوراق شجر أو مياه على الأرض) وقادرة على المقاومة .

يستعير هذا المسرح ملابسه من الواقع ، فملابسه عبارة عن فساتين بسيطة وبدل وأحذية ذات كعب عالى وأحذية للمشى أو ملابس سهرة لامعة باهظة . إنها الملابس النموذجية للرجال والنساء وبدلاً من أن تكون مجرد ديكور فإن المسرح الراقص يساعل وظيفتها . إن هذه الملابس بمثابة الجلد الخارجى لمجتمع محاصر فى أدوار جامدة كثيراً ما تصبح أدوات للتعذيب الجسدى . وتصبح الملابس فى توافق مع مثل الرجل للجمال ومفصلة فى شكل هوية محددة خاصة بالنسبة للنساء اللاتى يرتدين إما ملابس المغوية آكلة الرجال أو ملابس الفتاة البريئة الساذجة . وهم بذلك لا يتركون مجالاً للشك فيما يبيعه هؤلاء النساء والرجال . ومثلما يتم تعرية خشبة المسرح حتى جدرانها العازلة للحريق لتمتد إلى مقدمة الخشبة المسرحية وحفرة الأوركسترا يتم تعرية الأعمال نفسها . وعلى نقبض الترابط والاستمرارية المعتادة فى التواصل يحول المسرح الراقص تناقضات التقاليد المسرحية إلى تيمات له ، كما يرفض قبول الخضوع للميول الاستعراضية أو لموقف الجمهور الذى يتوقع فى صمت . ولا يقف المسرح منفصلاً عن الواقع فالمسرح الراقص يهاجم كل ما يجسده المسرح كمؤسسة من أجل أن يجعل منه مرة أخرى مكاناً للتجربة الحية . وفى خلال ذلك تتلاشى الحدود بين البروفات والعرض ويظهر المنتج النهائى على ما هو عليه فعلاً أى نتاج تنمية . يشرح الممثلون / الراقصون الفقرة التالية ويناقشون المشهد القادم ولا يحاولون إخفاء مزاجهم السيء أو استمتاعهم بعملهم . إنهم يتقدمون للأمام ويقولون هناك شيء يجب أن نقوم به وهم غير واثقين بأنفسهم . وكما يلتقى

مجال الحياة العامة مع الخاصة يصبح التمييز بين عملية الإنتاج التى تدور خلف الكواليس والمنتج الفنى فى شكله النهائى على خشبة المسرح لا قيمة له وعن طريق جلب العملية الإبداعية وأدائها أمام المشاهدين يقضى المسرح الراقص على الوهم المسرحى البارح . ويعود المسرح للحياة مرة أخرى بإعتباره عملية متواصلة لتفهم الواقع . ويشحن المسرح الراقص نفسه بتناقضات الواقع ويتعامل معها أمام الجمهور مباشرة .

فى أحد المشاهد يروى راقص القصة التراجيكوميدية لعملية تدريب سمكة زينة بغرض تحويلها إلى حيوان برى وما ينتج عن ذلك حيث يهدف هذا المخلوق - وقد أصبحت بيئته الأصلية غريبة عليه بأن يغرق نفسه فى الماء . إن عملية الحضارة، على ما يبدو ، تضع الإنسان فى واقع جسدى غريب عليهم .

المشى منتصباً : لغة الجسد وتاريخه :

فى كتابه عن فلسفة الموسيقى Zur Philosophie der Musik يصف أرنست بلوش Ernst Bloch الرقص والموسيقى بإعتبارهما عنصرين أساسيين فى عملية إثبات الذات لدى الإنسان ويضعهما فى مرتبة تسبق الأدب . ولكنهما ليسا أحياء فى حد ذاتهما و ... كان على المرء أن يمر بشيء آخر ، قبل أن يصبح هذا التعبير شاملاً وثابتاً (٧) ويبدو أنه كان على الرقص أن يقطع شوطاً طويلاً حتى يجد نفسه ويحررها ويتخذ أشكاله وأساليبه الخاصة به عائداً إلى أصوله ولكن لا يمكن أن نقيس المسافة التى قطعها الرقص عن طريق علامات الطريق التى يحشوها مؤرخو الرقص . وأصبح الكلام عن التقنية لا علاقة له بالموضوع فيما يخص الناس . لقد كسر عمل مسرح فويرتال الراقص جوهر تاريخ الرقص الذى كان تاريخ الرقص المكتوب يسير عليه من إبداع تقنى لآخر كما لو كلف الإنسان الراقص من دون الناس كلها دور فى السياق الاجتماعى . تستخدم التقنية تصوير الناس ولا تعتبر وسيلة وغاية معاً . فمن أجل أن يدرك المرء أهمية عمل بينا باوش لهذا النوع الفنى ككل يجب أن نعود للوراء قليل . إن هذه الطفرة الهائلة المتمثلة فى إعتبار الجسد المتحرك موضوع المسرح الراقص كانت لها نتائج بعيدة المدى . وعندما يعرض السلوك الفردى على الناس يكون الهدف من ذلك توضيح التاريخ الكونى للجسد وتنمية تحكم فيزيقى ما وهو ما نعتبره أمراً واقعاً لدرجة تتحدد معها نهاية حقبة من التطور . فقد فحص العالم الاجتماعى نوربرت إلياس Norbert Eli-

as مثلما لم يفعل غيره العلاقة بين الوجود الجسدى والبناء الإقتصادى والإجتماعى (٨) .

يعمل إلياس من منطلق أن تطور السلوك المتحضر ، مرتبط بشدة بتنظيم المجتمعات الغربية في شكل دول ، (٩) حيث أنه توجد صلة وطيدة بين نمو ما هو شخصى وما هو إجتماعى (١٠) فإن القضية الجوهرية بالنسبة إليإلياس هى تطور الطبيعة الداخلية لدى الإنسان التى تمثل دائرة السلوك الإنسانى بالكامل وتتضمن غرائزه وعواطفه الجسدية . وبالنسبة له تأخذ عملية الحضارة شكل تعديل بنية الإنسان نحو المزيد من الصرامة وتغيير التحكم فى العواطف وبالتالى فى الخبرات أيضا (١١) يكشف التاريخ عن اعتماد البشر المتزايد على بعضهم البعض وما يتطلبه ذلك من ممارسة الفرد لمزيد من التحكم فى النفس . إن هذا التعديل فى بنية الإنسان الفردى له صلة ب التعديل طويل المدى للأشكال التى يبنها البشر معاً وتؤدى إلى درجة أكبر من التمييز والتكامل (١٢) وتفرع إخضاع الطبيعة الخارجية الراجع إلى التصنيع إلى مزيد من المجالات التقنية المنفصلة ، يصاحبه مزيد من التحكم فى الغرائز والتظاهرات الفيزيقيّة . ويمكننا أن نجد إشارة واضحة لعملية التعديل فى بنية العواطف فى التمييز بين الأشكال الإنسانية للتفاعل الإجتماعى : مثل التهذيب الزائد فى آداب المائدة (ظهور أدوات الطعام على سبيل المثال) وإرتفاع معايير الخجل والحياء . ينتج عن التحول فى الأشكال الإجتماعية - كما يسميها إلياس - نمواً وزيادة فى التعقيد فى القواعد التى تحكم السلوك اليومى وتزيد صعوبة التعبير عن الرغبات الغريزية بل وتخضع لقوائم متزايدة من التقاليد . ومع مرور الوقت يخضع النطاق الكامل للعواطف لحكم شبكة من مراحل التحكم التى تحدث بدورها تغييراً واضحاً وملحوظاً فى نفسية الفرد . تفرض التكنولوجيا والتصنيع تحكماً معقداً فى الطبيعة الخارجية كما تخضع له أيضاً الطبيعة الداخلة . يشكل الفرد والمجتمع معاً وحدة غير قابلة للإنقسام تقوم على التأثير المتبادل . ويربط هذه الوحدة ما يسمى ب سلاسل الإعتماد المتبادل . لقد ظهرت الأنماط السلوكية وخاصة التحكم فى العواطف بوصفها نتيجة لضغوط الأوضاع الإجتماعية العامة . وفى هذا الصدد يكتسب إحتكار السلطة دلالة محورية . ويتناقض إنتزاع السلطة المتزايدة من الفرد وتركيزها فى أيدي المؤسسات وتغريضها أخيراً إلى الدولة مع عملية إستبطان القهر الخارجى ليصبح قهراً ذاتياً . ويمثل القلق والرغبة الصلة بين ما هو خارجى (سلطة الدولة) وما

هو داخلى (بنى العواطف الفردية) فهما يحولان البنية الاجتماعية العامة إلى الوظائف النفسية للفرد .

يجب أن ننظر للرقص أيضاً فى إطار علاقة متبادلة كهذه حيث يمكن رؤية تأثير الأوضاع الخارجية على الحالة النفسية للشخص بالإضافة إلى كيفية إنعكاس هذا على الجسد . وعندما يتعامل المسرح الراقص مع الأشكال التقليدية للإتيكيت فإنه يتعامل مع ما هو أكثر من مجرد الذوق الجيد والتقاليد والإحترام و الأخلاق . إنه يتوجه إلى التاريخ فى أعماقه البنيوية إلى الكيفية التى أصبح بها بمثابة طبيعة ثانية فى الجسد .. وهكذا نجد نظرة جديدة لتاريخ الرقص .

ترمز لائحة القوانين الصارمة التى تحكم الرقص الكلاسيكى الأكاديمى وعملية تخطيط حركاته والأنماط المحددة بدقة إلى النظام الاجتماعى لهذا العصر وتعد مثلاً نموذجياً للوعية التحكم فى العواطف المطلوب من الإنسان المعاصر . ويجسد الرقص المدرسى بما يميل إليه من الكمال التقنى بشكل نموذجى التمييز الكبير بين التحكمين الجسدى والعقلى الذى يجب أن يخضع له البشر فى العصر الصناعى . أما الرقص الكلاسيكى فإنه يعكس دون وعى قصور الجسد بينما يضع المسرح الراقص حداً فاصلاً لهذه الإستمرارية غير الواعية وغير المثمرة . وتطالب الرغبات غير المشبعة التى عاشت داخل الجسد خلال مراحل تطور التاريخ أن نفيها حقها . وأخيراً يتوقف الرقص - هذا الوهم الخادع - فى أثناء مسيرته فى دربه ليتساءل ماذا يحرك الجسد الراقص و لماذا يتحرك .

وهنا بالتحديد حيث لا يمكن فهم تحكم الفرد لا من حيث اللغة ولا المنطق وحيث يتقابل إخضاع الطبيعة الخارجية مع الطبيعة الداخلية أقول أنه هنا تكمن إمكانيات وجود المسرح الراقص . بصاحب تحليل العمليات التاريخية الكبيرة - والذى يتناسب معه المسرح المنطوق بشكل أكبر - التعبير عنها فى العالم الفردى المادى ويضاف الإدراك العقلى إلى الإستيعاب الفيزيقي . ويجد الوعى شريكاً مساوياً له فى الوعى الفيزيقي . إن الشوق ، الذى لا وجود للأمل بدونه هو . إحتياج بسبب الإلام ومن حقه أن يكون له وجود فى الجسد . ولا يمكن أن تحقق مثل العقل شيئاً بمفردها . فى المسرح الراقص تكتمل اليوطوبيا حيث يجب على المرء أن يتعلم المشى منتصباً (وهو المرادف الذى يستخدمه بلوش للدلالة على تحرر الإنسان) بالجسم كله .

الأعمال

من

طقس الربيع Rite of spring

إلى

صرخة سمعت نوح الجبل A cry was heard on the mountain

طقس الربيع

تعد أمسية سترافنسكى ذات الثلاثة أجزاء والتي تحمل اسم طقس الربيع من أنجح أعمال فرقة فوبرتال المسرحية وأكثرها عرضا على الجمهور . ففي هذا العمل أكثر من أى عمل آخر تتضح جليا الصلة بتراث الرقص التعبيري الألماني . كما أنه يتضمن العناصر الأسلوبية الأساسية التي أبدعتها بأوش وطورتها فى أعمالها اللاحقة . (١) فبخلاف البناء الذي يغلب عليه طابع البانتومايم فى الجزء الثانى يعد هذا العمل حتى يومنا هذا آخر الاعمال التى تحمل سمة تصميم الرقص المستمر وهو فى نفس الوقت بمثابة نهاية مرحلة ما من التطور وبزوغ مرحلة ثانية تتسم بتحويل العناصر المسرحية (تجولا راديكاليا) بحيث تتخطى المفهوم التقليدى للرقص . ويمكن إعتبار طقس الربيع نهاية لمرحلة من الرقص بمعناه الضيق تلاه البزوغ التدريجى لما أصبح يعرف بمفهوم مسرح فوبرتال الراقص . تطور مبدأ المونتاج وإستخدام الكلمة المنطوقة وتقنية منتجات الستينيات الفنية إلى أن أصبحت سمات أسلوبية محددة وخاصة بفوبرتال . من هنا يمكن إعتبار طقس الربيع ، وهو أول عمل يأتى بشهرة أوسع لفرقة فوبرتال . نقطة إنطلاق منطقية لوصف عمل مسرح فوبرتال الراقص .

يبدأ طقس الربيع بـ رياح من الغرب Wind from the West التى صممت على مقطوعة سترافنسكى الخماسية حيث تقدم تنويعات مثالية على تيمة العلاقات الشخصية المتبادلة وتتضمن موضوعات الرقص الألم الوجدى والشوق وعدم جدوى البحث عن الحميمية الحقيقية فى العلاقات . تنقسم خشبة المسرح إلى أربعة

أجزاء عن طريق صور أبواب تمتد بينها حواجز من الشاش . فى الجزء الثانى يوجد سرير معسكر الذى سيصبح أرض المعركة بين الجنسين ومن ثم تغريب الرفقاء .

يتم مقابلة الفرد، سواء فى عزلته الفردية أو من خلال رغباته الآخذة فى البزوغ ، بشكل متكرر مع المجموعة التى تظهر فى أقل حركات تعبيرية ممكنة وتمثل إيقاع البيات القهر فى الواقع المحيط . فى مجموعة مشاهد سريعة تنهار إحدى عضوات مجموعة النساء بينما يستمر إيقاع الرقص دون إنقطاع . يمسك الرجال بالنساء ويهزونهن مثل الدمى التى لا حياة فيها أو روح . يواجه رجل وإمرأة بعضهما البعض ويرقصان رقصة ثانية أمام بعضهما البعض كما فى مرآة ويبقيان منفصلان بفعل الشاش الموجود دائماً . ولا يمكن للإتصال الجسدى أن يتم لأن كلا من الزوجين محدد بمنطقته الفردية .

يحدد مبدأ الانفصال أكثر فأكثر العلاقات بين الأفراد والجماعة فلا يستطيعون أن يتقابلوا مطلقاً فى نفس المكان . وبالإضافة إلى فواصل الرقص الإضافية التى تتكرر باستمرار، تشكل التوزيعات المكانية عنصراً رقصياً سياقياً إضافياً ينشأ عنه التوتر الدرامى . تقوم الجماعة التى تحكمها دوجماطيقية إيقاع الحياة العنيف والفرد- الذى يبقى تحت تأثير الجماعة بالرغم من كل محاولاته للهرب - بتحديد الأقطاب المتضادة . وبالطريقة نفسها تتعارض محاولة إحداث التقارب مع الفصل المكانى ويمثل ذلك التغريب وعدم قدرة الفرد على الحركة . هذه هى العناصر التى تحدد دينامية الشكل والمضمون فى هذه المقطوعة .

وهنا أيضاً نرى تصويراً للصعوبات المتضمنة فى تعريف أدوار الذكر والأنثى . وتصدر القوة عن الرجل وتعد المرأة بالنسبة له مادة يمكن تناولها كيفما شاء ولتصوير هذه الأدوار آثار متعددة الجوانب . يؤثر واقع العزلة وإستحالة الإتصال الحقيقى اللذان يسببان ألماً للجنسين حتى لو كانت شتى أنواع القهر تتخذ أشكالاً مختلفة بالنسبة للرجل والمرأة .

يواجه الجزء الثانى الربيع الثانى The Second Spring هذه القضايا فى أسلوب الكوميديا الشابليونية (نسبة إلى شارلى شابلن) فترى زوجين محترمين ينتميان للطبقة الوسطى يعلو رأسهما الشيب وقد جلسا حول منضدة طعام ويمكن رؤية الذكريات الغرامية ، خاصة ذكريات الرجل ، فى الخلفية فى شكل عروس تجسد

البراءة العذرية ومغوية رجال تمثل الإنحلال المغرى بما فيها من إلتهاام للرجال .
توضح صور هذه الشخصيات النمطية - بالإضافة إلى صورة الرجل نفسه وهو
أصغر سناً - نطاق خيال الرجل الذى يجب على المرأة بمقتضاه أن تطابق
الكليشيهات المحددة لها مسبقاً والتي لا تفسح المجال أمام المرأة لكى يكون لها
هوية مستقلة . يكتسب الربيع الثانى الدينامية من الثنائية أيضاً ، فهناك من
جانب طقوس الحياة الزوجية اليومية الصارمة ومن جانب آخر هناك الذكريات
ورغبة الزوج فى ربيع ثانى فى حياته الزوجية .

ويزيد استخدام الموسيقى من التأكيد على هذه الثنائية . أما وجبة الطعام
فتؤدى بالحركة البطيئة وفى خلالها يحاول الرجل الإقتراب من زوجته ولكن
بمجرد أن يقترب منها جداً يبدأ طنين وأزيز موسيقى ميكانيكية منتظمة مثل
الساعة . تتلوى الزوجة تحت تأثير عذافه وتطير إلى واجباتها المنزلية بخطوات
رشيقة تزداد سرعتها . ينتج عن مثل هذه الأساليب السينمائية نوع من كوميديا
التهريج حيث تصور الحياة الزوجية كسيناريو فيلم تراجيكوميدى صامت ، ويحدث
السرد التاريخى نفسه الأثر . يكشف لنا ظهور المغوية آكلة الرجال فى فستان أحمر
إنسيابى على طراز إيزادورا دنكان مع المزيد من السلوك المؤثر ، سخافة هذا
الخيال الذكورى بالتحديد .

وفى الوقت نفسه لا يلغى الخيال والواقع بعضهما البعض . فكما تقطع
الموسيقى الميكانيكية المنتظمة على دقات الساعة محاولات الخروج المتكررة
للإقتراب من الزوجة تواصل الذكريات تطفلها على أمور الحياة اليومية . تغمس
المغوية المحبة للحلوى صابعها فى طبق مليء بالكريمة المخفوقة موضوع على
المنضدة وتتساق العروس كراسى الزوجين أثناء الوجبة . وتزيد الكوميديا الناتجة
عن هذا الموقف من التخریب وتساعد على زيادة إيضاح وإبراز الضرورات
الداخلية والنسق الأخلاقى الذكورى المتعصب . يقدم التابلوه النهائى على نفس
المنوال ، فعند فشل جميع حيل الغواية تعود القصة الرومانسية من حيث بدأت
فترى صورة إستسلام محزنة حيث يجلس الزوج والزوجة فى طرفين متقابلين
على مائدة الطعام مسكينين بأيدي بعضهما البعض .

يختتم طقس الربيع الأمسية حيث يتبع التسلسل الروائى الأصلى لكن دون
الإشارة إلى روسيا الوثنية . تدور أحداث طقس الربيع فى مجتمع معاصر دون
تعريفه بشكل دقيق . ولا تنشأ المعركة بين الجنسيتين بل هى واقع موجود بالفعل

وهى النقطة التى تبدأ عندها الأحداث . يركز طقس الربيع بالكامل على ضخية الربيع والتى تجسدها هنا امرأة شابة .

لا يوجد أى ديكور سوى طبقة رقيقة من الطين تغطى أرضية خشبة المسرح وتحولها إلى منطقة لازمنية بدائية مهجورة حيث ستدور عليها معركة حياة أو موت . وكما فى أعمال لاحقة لباوش تتحول خشبة المسرح إلى ميدان حقيقى للأحداث بالنسبة للراقصين . ولا تعد طبقة الطين الصناعية مجرد تشبيه يتصل بالمقطوعة ولكنه يؤثر بشكل مباشر على حركات الراقصين ويضفى عليهم وزناً ملموساً عن طريق تسجيل آثار طقس يقوم على التضخية . تعيد الأجساد كتابة قصة طقس على الأرض . وما يبدأ فى شكل أسطح ملساء ناعمة ينتهى كأرض معركة مهجورة . يعلق التراب بأثواب النساء الرقيقة ويلطخ الوجوه ويغطى الأجساد العارية حتى المنتصف .

لا يحتوى مسرح باوش الراقص على أى زيف أو تظاهر ولا يحتاج الممثلون لتمثيل إرهابهم المتزايد : فهو إرهاب حقيقى حيث إنهم يرقصون مقاومين التراب الذى يصل إلى كاحلهم . وليست هناك أى محاولة لإخفاء الطاقة المطلوبة عن الجمهور بما أنها تواجههم مباشرة . ولا تخفى أى إلتسامات المجهود الذى يظهر فى صعوبة تنفس الممثلين ويجعله مسموعاً . وتضفى الحسية العميقة التى يخلقها الممثلون بهذا المجهود البدنى الهائل على القصة مزيداً من الصدق ويجعل من الضحية شيئاً يتعرض له المرء عن عبث . إنها تجعلها خبرة شخصية .

نرى فى المشهد الأول امرأة مستلقية على الثوب الأحمر الذى سترتديه الضحية وترقص به حتى الموت . ترقص المختارة مع النساء فى رقصتهن الجماعية حيث تحاول كل واحدة منهن أن تهرب منها . يشترك الرجال والنساء فى تكوين دائرة سحرية ويبدأون طقس عبادة الأرض بلغة من الحركات المستعارة من الرقصات العرقية (رقصات الشعوب) . ولا يعنى اللجوء إلى التوسلات والتضرعات البدائية العودة إلى ممارسات الأسلاف البدائية . تستعير باوش الأشكال والنماذج الرئيسية لمجتمع أبوى سابق ولكنها تترجمها إلى إطار من الحاضر غير محدد المعالم .

وفى هذا الضوء يمكن تفسير عبادة الأرض كطقس ينتمى إلى إحدى فئات المجتمع ويعقبها عودة الجنسين إلى الإنفعال . تختلف مجموعة الحركات الخاصة

بالرجال عن تلك الخاصة بالنساء وهو ما يذكرنا بقوة بالرقص التعبيري حيث يتميز الرجال على سبيل المثال بالقفزات العدوانية القوية . ويتأثر الجنسان بالقوة المذهبة لإيقاع الحياة القاسى .

يسيطر الإرتباك والخوف على الإختيار الوشيك للضحية بينما تلتقط عدة نساء الثوب الأحمر . ويؤكد تكرار هذا الإمتحان - حيث يمكن أن تكون أى واحدة منهن الضحية - فكرة المصير المشترك للمرأة . وينقسم الرجال والنساء إلى مجموعتين منفصلتين . وبينما يتراجع الرجال إلى الخلف تندفع النساء إلى الأمام بحركات قلقة ويكون دائرة محكمة حيث تتقدم النساء فرادى إلى الوسط وتقترب من القائد الذكر من أجل إستلام الثوب الأحمر ، وهذه الشخصية هى شخصية الكاهن فى الأصل ويرقد على الثوب دلالة على سلطته المطلقة فى إختيار الضحية .

تتفرق دائرة النساء ويبدأن فى الرقص وبعدها تتقدم إحدى النساء إلى الأمام وتلتقط الثوب حيث تتناقله مجموعة النساء إلى أن يتم إختيار الضحية وهى إشارة البدء للمجموعة ، بينما تبدأ فى طقوس الخصوبة الصاخبة المجددة فى إتصال جنسى متساعد الإيقاع . ولكن حتى هذا الطقس يتم كما لو كان بالإكراه ويمائل عنفه عملية الإغتصاب أكثر من عملية الإسترخاء من جراء الإشباع يقدم القائد الضحية للمجموعة حيث تبدأ رقصتها المشنومة تحت أنظارهم المليئة بالفزع .

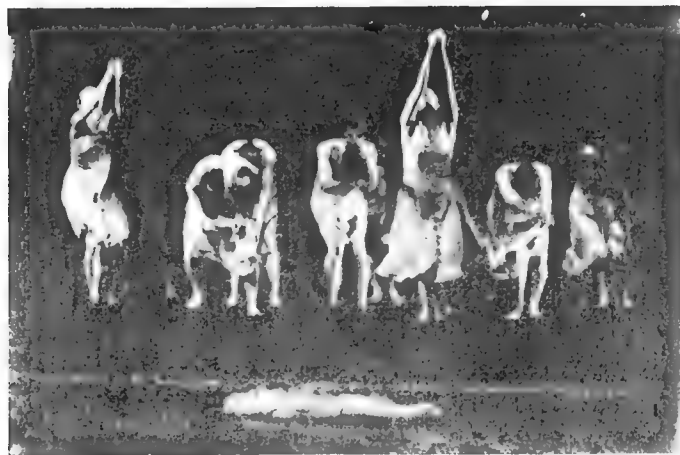
يمكن رؤية طقس الربيع كوحدة ذات ثلاثة تنويعات حول تيمة واحدة ولكل منها معالجة رقصية مختلفة . تتخذ أولى هذه التنويعات شكلاً تمثيلياً جامداً أما الثانية فإنها تدرج الطباق مستخدمة التكنيكات التراجيكوميدية بينما يضيف الطقس الأخير بعداً وجودياً على الكل . تدور الفكرة الرئيسية فى هذا العمل عن العداء بين الجنسين وما ينتج عنه من تغريب الأفراد أما التركيز هنا فهو على دور المرأة التى تتضح وتبأور معالمها كضحية لهذا الواقع وأداة له فى آن . يتميز هذا الطقس الذى يقوم على التضحية بالقدرية المحتومة . فى تصميمها لطقس الربيع تجعل باوش من معاناة الضحية مسألة حيوانية حيث ينفذ ذبح الضحية بطريقة عملية إلى درجة الوحشية . يتطور العمل بإعتباره مجازاً وجودياً عن واقع يمثل بضحاياه - من بين النساء عادة - بدون شفقة . إن الموقف الذى تتخذه باوش فى طقس الربيع مثله فى ذلك مثل أعمالها الأخرى هو موقف الإثبات .

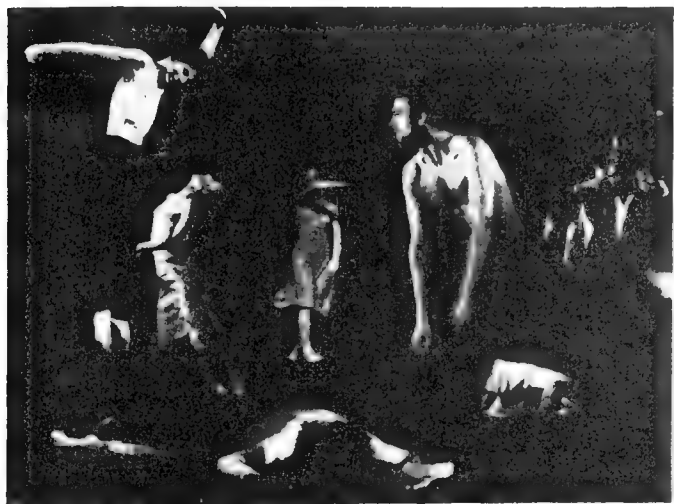
إن هدف هذا الشكل من أشكال المسرح الرافض ليس مساعلة الدوافع أو السياقات الاجتماعية وإنما إثارة التورط العاطفى وحتى المعارضة عن طريق فضح وتعرية الواقع دون تهاون .

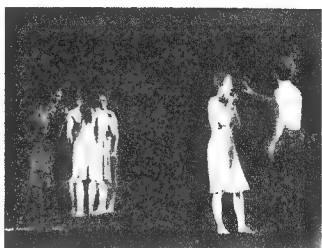
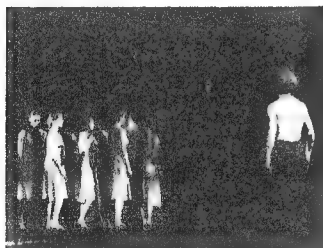
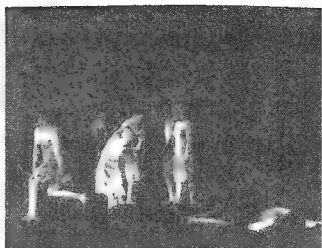
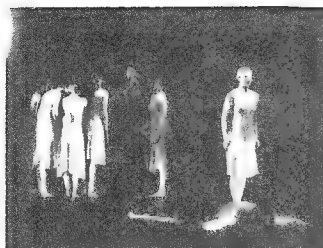
وفى هذه المعالجة للمادة لا يعد الابتعاد عن الطقوس الرجعى والإقتراب من أفكار الجنس والتغريب المعاصرة بمثابة أمر جديد فحسب وإنما يضاف إليها التحقق العاطفى أيضاً . إن نقطة الإنطلاق هنا هى فى المقام الأول ذاتية بدلاً من التجريد وتجذب أى أشواق فردية كما هو معتاد . ويجب على المتفرجين إتخاذ موقف بناء على هذا الأساس .

إن نقطة الإنطلاق عند باوش - بخلاف غيرها من مصممي الرقص - هى الخبرات الدنيوية التى نشترك فيها جميعاً . ويمكن لعبارة بريشت التى تقول لسوء الحظ أن الأوضاع ... آه ... ليست كما نظنها أن تلخص النتائج التى وصلت إليها جميع الأعمال التى ظهرت مع بدايات التعليم البريشتى . أما مسرح باوش الحركى فيهدف إلى تحقيق تأثير عاطفى لا يمكن لغير العقلانيين المتسرعين أن يلقبونه ب الأعمى .

إن مسرح التجربة بإقترابه المتزايد مما هو حقيقى وملموس يخلق الأدوات التى يحتاج إليها عن طريق المونتاج الترابطى . ويتخذ احتياج العواطف شكلاً محدداً ويكتسب الإدراك العلقى مادة فيزيقية .







الخطايا السبعة المميتة The Seven Deadly Sins

كانت الخطوة الأولى فى هذا الإتجاه هى أمسية بريشت / فايل ذات الجزئين والمكونة من الخطايا السبعة المميتة و لا تخافى Don't Be Afraid حيث تعد الأخيرة مجموعة من القطع المختلفة التى جمعتها بينا باوش عن الموسيقى المعروفة لعدد من الأعمال هى الماهو غانى Mahogany و النهاية السعيدة Hap-py End و أوبرا الثلاث بنسات The Three penny Opera وموسيقى مرثية برلين The Berlin Requiem . يؤدى راقصو الفرقة أدوارهم كممثلين ومغنين وتتم إزالة الحدود الفاصلة بين أنواع فنون الأداء عن طريق دمجها فى المسرح الراقص .

كتب بريشت نص الخطايا السبعة المميتة للبراجوازية وهو عنوانها الأصلي ، فى باريس خلال ربيع عام ١٩٣٣ وكان وقتذاك قد هرب من وجه الفاشيه الألمانية . (١) وهناك كان إتحاد الباليه الدولى لى باليه ١٩٣٣ Les Ballets 1933 قد تشكل بقيادة بوريس كوخنو Boris Kochno وطلب من كورت فايل أن يؤلف موسيقى باليه . دعى فايل بريشت من ملتجأه الأول فى سويسرا إلى باريس ليكتب النص وإن كان بريشت قد إعتبر هذا المشروع بأكمله أمراً غريباً . عرضت الخطايا السبعة المميتة لأول مرة على مسرح الشانزليزيه - Theatre des Champs Elysees يوم ٧ يونيو عام ١٩٣٣ وكانت مصممة الرقصات هى جورج بالانشين ومصمم الديكور كاسبار نهر Caspar Neher وقام بأدوار البطولة لوتى لينيا Lotte Lenya والراقصة تيللى لوش Tilly Loosch زوجة راعى لى باليه ١٩٣٣ إدوارد

جيمس Edward James . لم يحقق هذا العرض النجاح المتوقع ، وإنما جاء هذا النجاح بشكل غير متوقع في عرض عام ١٩٥٨ الذى أخرجه بالانثين عن نفس النص لمسرح نيويورك سیتی باليه New York City Ballet وجاء العرض الأول فى ألمانيا عام ١٩٦٠ حيث صممت الرقصات تاتيانا جوسفسكى Tatiana Gsovsky .

يؤدى الخطايا السبعة المميتة ، حسب التخيل المبدئى لها ، مغنى ورقص ورباعى غنائى من الرجال يمثلون الأسيرة . تتبع القصة رحلة أختين أنا ١ Anna 1 و أنا ٢ Anna 2 أثناء نرحالهما من جنوب الولايات المتحدة مروراً بسبع مدن كبرى على أمل كسب مالاً يكفى لشراء منزلاً صغير فى ولاية لويزيانا .

إن أنا الأولى هى المديرة والثانية هى الفنانة .. إن أنا ١ ، هى البائعة وأنا ٢ ، هى السلعة (٢) . كل ما تكسبه الأختان من مال يرمى منه منفعة الأسرة كلها أى الأب والأم والأختين . وباعتبارها الذات البديلة لأختها الراقصة تتبع أنا ١ أنا ٢ مثل ظلها فى كل ما تفعله . ندرك أنا ١ قوانين السوق التجارى . إنها تعرف كيف يبيع المرء ذاته وهذا يعنى بالنسبة للمرأة أن تبيع شبابها وجسدها . وعلى النقيض تجسد أنا ٢ رغبة السعادة الغريزية التى تهددها دائماً صغوب الترقى فى الحياة ، ودائماً ما تضطر أنا ١ لمنع أختها من ارتكاب إحدى الخطايا السبع المميتة ومن ثم تعريض مكسبهم للخطر ، وفى ظل إقتصاد السوق الرأسمالى بتركيزه على تكديس الممتلكات الشخصية لا يستطيع أناس من طبقة الأختين الرضوخ لرغبتهم فى عيش هادئ بسيط .

يستخدم بريشت إزدواجية أنا ١ و أنا ٢ لتوضيح التناقضات الموجودة فى نظام إجتماعى يتطلب البقاء فيه الشر من هؤلاء الذين يريدون أن يكونوا خير (حيث لا يمثل الخير و الشر مقولات أخلاقية) . يشير بريشت فى السبع خطايا المميتة إلى تعريفات الفيلسوف الإسكولائى بيتروس لومباردوس Petrus Lombardus التى يصبح بمقتضاها الكسل والكبرياء والغضب والشراسة والشهوة والطمع والحسد هى السبع خطايا المميتة التى تقود إلى الهلاك الأبدى . أى أن ما تعتبره الأخلاق المسيحية شروراً يعتبرها بريشت فضائل . ولكن لا وجود للفضائل التى من هذا النوع أينما وجد سوق يعتبر الناس فيه بعضهم البعض سلعاً .

ولا يركز عمل باوش على وصف الظروف الإجتماعية بل أن الفكرة الرئيسية بالنسبة لباوش هي المرأة التي تضطر لتسويق نفسها . إن أنا ٢ هي فى المقام الأول سلعة تتوافر للرجال ، وجسدها وشبابها هما رأسمالها الوحيد إذا كانت تريد أن يكون لها أملاكها الخاصة . من هنا فالإستغلال هو إستغلال الرجل للمرأة . ويمكن أن نرى فى هذا العمل الخلفية الإجتماعية التى تحكم سلوك الجنسين ولكنها مجرد خطوط عامة عريضة .

يضىء المشهد نور خافت ينبعث من سلسلة من أنوار النيون ويسيطر على لوني الأسود والرصاص والممتلكات قليلة للغاية إلى جدرانها العازلة للحريق كما أن المسرح مفتوح وبدلاً من أعماق حفرة الأوركسترا يجلس الموسيقيون فى آخر خشبة المسرح حيث يمكن أن يشاهدهم المتفرجون بالكامل . إن وضع الموسيقيين فى هذا المكان بهذا الشكل المقصود ، مثلهم فى ذلك مثل أضواء المسرح المرتبة فى مقدمة الخشبة ، يقضى على أى أوهام مسرحية ساحرة . فإن خشبة المسرح ، تبعاً لبريشت ، ليست مكاناً للطقوس الغامضة ولكنها حلبة لتقديم الواقع الذى صيغ صياغة راديكالية . وبنفس الطريقة تتجنب باوش الخطأ الشائع وهو إستخدام الموسيقى المألوفة التى يغلب عليها طابع الحنين إلى الماضى . وبالرغم من كل هذا فإن السبع خطايا المميتة لباوش ليست أمثلة .

بينما يحول الواقع الإقتصادى عند بريشت الحياة التى تحكمها الغرائز الإنسانية الطبيعية إلى خطيئة مميتة يطرح عمل باوش التناقض بين تحقيق الفرد لذاته وضغوط المجتمع عليه من أجل إخضاعه له . وبينما يفضح بريشت الزهو بإعتباره أداة غير إنسانية ترى أنا ، كما صورتها باوش ، نفسها مضطرة أن تختار بين تحقيق ذاتها والتضحية بذاتها من أجل مصلحة الأسرة .

من ثم ينتقل الصراع إلى مجال الإختيار الشخصى ويصبح السياق الإجتماعى ثانوياً بالنسبة للسياق الشخصى . إن أنا هي بصفة عامة ، امرأة لا تعرف شيئاً وليس لديها ما يتبعه سوى جسدها وتعرض لواقع يحدده الرجال وأختها بإعتبارها الذات البديلة لها . ويجب عليها أن تولكب مبادئ الرجل من أجل أن تباع سلعتها الوحيدة وهى الحب .

يتخذ بريشت من ملحمة أنا الثنائية مجازاً للتعبير عن الصراع الإجتماعى الذى يقع فيه الرجل الصغير الذى تفرض عليه الظروف الإجتماعية

والإقتصادية مجموعة من الأخلاقيات الجامدة . إن التكاسل فى إرتكاب الظلم والكبرياء الذى يمنع المرء أن يبيع نفسه والغضب لعدم آدمية الصراع اليومى من أجل البقاء تصبح جميعها شروراً لأنها تضر بالتجارة . تصنف المتعة الجسدية التى تتبع الاشباع على أنها شراهة وينظر إلى الحب الحقيقى المجرد من الذاتية والذى لا يمكن شراؤه بالمال على أنه دعاية . وفوق كل هذا فإن الطمع - إذا تم عن خداع - والحسد الموجه إلى السعداء هى خطايا البرجوازية المميتة التى لا يمكن أن تغفر .

تضع باوش عملها بالكامل فى سياق شكل الرفيو المسرحى الرث . تُعد أنا ١ التى تفهم جيداً قوانين العرض والطلب ، أختها لتلعب دور الهدف الجنسي فتقوم بتمشيط شعرها بقوة وتلبسها ثوب العاهرة وحذاء أحمر وتقدمها إلى عالم الرجال التجارى .

فى بالتيتمور ينتظر صف من الرجال بمنتهى الصبر والهدوء ويخلع كل منهم سترته قبل إغتصاب أنا . فى مدينة أخرى يتأكد أحد الرجال من المقاسات قبل إستلام السلعة .

تتحول براءة أنا ٢ الأولى وراحة بالها إلى عزيمة على المثابرة حتى النهاية المرة وتصبح متجهمة وإن إرتدت قناع الإبتسام . وعن طريق كد وإجتهد أنا ١ - التى تعرف أن أفضل طريقة لتقديم أختها للصحافة هو بإعتبارها بلهاء ومثيرة - التى تعرف أيضاً كيف تقضى على أى نزعات رومانسية تعرض تجارتها للخطر - تحقق الأختان هدفهما ويشتريان منزلاً فى لوزيانا وتفقد أنا ٢ ميلها الحزين لأحلام اليقظة .

ولا ينتج هذا عن النكاسل فى إرتكاب الظلم ، كما فى بريشت ، بل لأنها ترفض الرضوخ لدور المرأة كداعرة . إن الغرض المحرك للأحداث هنا هو تشجيع تحقيق الذات وليس عرض التفاوت الإجتماعى والإستغلال .

لا تخافى ، لا تخافى حتى لو قادك الفساد إلى الضلال فإن الله سوف يمسك بيدك اليمنى وسيربك طريق الفضيلة . لا تخافى ، لا تخافى . يمثل هذا المقتطف من كورال جيش الخلاص فى النهاية السعيدة الفكرة المهيمنة المتكررة التى تمتد فى القسم الثانى من أمسية بريشت / فايل . يعنى هذا المقتطف شاب يلعب دور الكازانوفيا حيث يتكرر وتعاد صياغته وينظم بناء الخمس وعشرين مشهداً الذين

يكون منهم لا تخافى التى تحكى قصة الخبرات الرومانسية لإمرأة شابة تصطدم
مظها عن الحب بالواقع . تتخذ فكرة السبع خطايا الممينة شكلاً آخر حيث المبدأ
الأسلوبى الفعال - والذى سنراه فى شكل أكثر تطوراً فى الأعمال اللاحقة - هو
دمج تركيبة درامية مفككة ظاهرياً وتوحيدها بعضها ببعض خلال قيم مزاجية
ترابطية متعاقبة حيث تضغطها باوش هنا لأول مرة فى نوع من أنواع المسرح
الراقص الخاص بها وهو مسرح حركة يجعل التنوع على الفكرة الرئيسية ممكناً
دون أن تعوقها القيود السردية ويسمح بتعاقب إلقاء الضوء على هذه الأفكار من
زوايا مختلفة . بذلك يصبح بناء الرفيو أداة درامية وموضوع للعمل فى آن واحد .

تتشابك أيدى أعضاء الفرقة وهم يؤدون تشيكالات الرفيو بعنف فيه نوع من
التحدى ويشنون هجمات غاضبة على مقدمة خشبة المسرح أو يستهزأون
بالمتفرجين . إن المواجهة هنا مباشرة وقوية وإنما يبقى الموقف دون حل .
يستعرض الراقصون سلسلة من الأوضاع الساخرة العتيقة الخاصة بأسلوب الرفيو
وفى نفس الوقت يولون لدى المتفرجين فرحة بدائية بالحركة .

تحول المبالغة فى أداء أشكال كانت مألوفة للغاية لأسلوب مسرحى كان فى
يوم ما مزدهراً إلى حيوية عارمة . وبينما كانت فتيات الرفيو فى العشرينات من
هذا القرن يؤدين رقصاتهن بأسلوب آلى وهندسى إستطاعت باوش أن تطلق الطاقة
الكامنة فى هذه الأشكال القديمة وأن تترك خلفها الأسلوب الآلى لراقصين لا حياة
فيهم . وتصبح السهولة هى الصفة المميزة للرقصات الآن .

تأخذ باوش فى تعديل أدوات الرفيو فى أعمالها اللاحقة وتحولها إلى عناصر
أسلوبية خاصة بمسرح فويرتال الراقص وتستنبط باوش مجموعة أشكالها من
التقاليد الثانوية الموجودة فى وسطها الفنى وليس من المسرح اللفظى كما يعتقد
البعض . تكشف أعمالها تباعاً عن القوة الهائلة الكامنة فى القاعة الموسيقية
ومسرح الفودفيل والكاباريه والرفيو .

بالرغم من كل المتعة التى تحققها رقصات لا تخافى فإن هذا العمل ليس
فوق مستوى النقد . إن كل أحلام الفتاة الصغيرة عن بريق عالم الشهرة ما هى إلا
كليشيهات ولا ترتقى إلى مستوى الواقع . ويشوه إعطاء عالم الشهرة شكلاً مثالياً
عنصر الرغبات الطبيعية . وتستغل الرقصات هذه الرغبات الطبيعية من أجل
الترفيه بدلاً من مساعدتها حتى تصبح واقعاً . هناك مستويان من الخبرة فى لا
تخافى وهما المستوى الفردى والمستوى المسرحى بدوافعه الإلزامية التى لا تقاوم

والتي ستصبح فيما بعد الفكرة السائدة في كونتاكتهوف . فى لا تخافى تعيد
باوش تقييم الاشكال المسرحية التى كانت قد إستكشفتها فى الربيع الثانى حيث
دائماً ما تقترب الكوميديا من التراجيديا .

تتصاعد أغنية سورابايا جونى Sorabaya Johnny الذى كان يريد المال وليس
الحب - إلى أن تصبح نوبة هستيرية عنيفة من الضحك تدم عن يأس وغضب .

يقدم الدرس الأخلاقى فى أغنية الحياة الطبية - يجب على المرء أن يحيا
حياة حياة طيبة لكي يعرف معنى الحياة - الوجود البرجوازى مرة أخرى فى
شكل فيلم كوميدى صامت . تؤدى سيدتان طاعنتان فى السن ترتدى كل منهما
ثوباً أسوداً ذات ياقة من الدانتيل بانتومايماً متصنعاً يظهر إعاقتهما لبعضهما
البعض وتعريتهما لبعضهما البعض . تعبر السيدتان برشاقة وسرعة المسرح وهما
متشابتكى الأيدي ويتبسمان لبعضهما البعض ويفردان ثوبيهما مذكرين إيانا دائماً
بأهمية النظام والترتيب فى المظهر .

تجتمع الدمى البشرية حول حصان هزاز أثناء رقصة التانجو للبحار . إن
الهدف الدرامى هنا ليس ترجمة النص وإنما إشارة صور مناقضة للأغنيات تقوم
بتوليد تداعيات وذكرىات مستقلة .

يحاول كل من يجسد نجم من نجوم الأغاني الجماهيرية ، دون كلال أو ملل ،
أن يجبر هدف عواطفه على الإستسلام له بهدوء وهو يكرر لا تخافى . لا تخافى
، ويكشف الفشل شخصيته الحقيقية حين يأخذ بالقوة ما لم يمنح له عن رضا
ويتنضم المرأة الشابة بعد ذلك إلى فرقة العاهرات .

تحول باوش اللحن الثنائى الذى يعبر عن الغيرة بين بوللى ولوش فى أوبرا
الثلاث بنسات إلى لحن رباعى . تتنافس أربعة سيدات مستقلقيات على فراء ثمين ،
وهو رمز الثراء والقدرة لدى الرجل ، على السيادة .

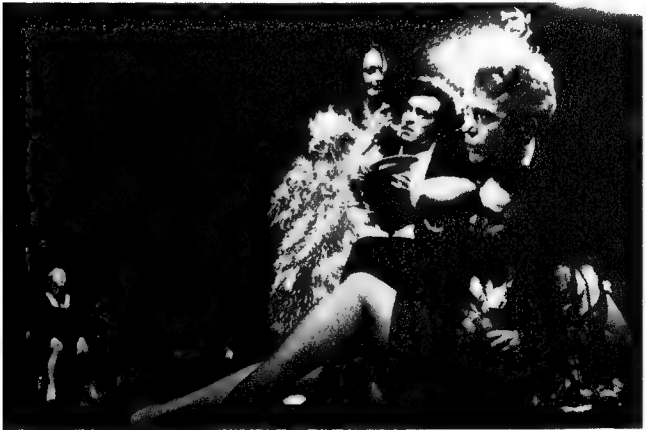
تكتمل هذه المشاهد بإدخال الرقصات الجماعية . ومع إقتراب النهاية يرقص
الرجال مع النساء على أغنية عدم كفاية المحاولات البشرية بالحركة البطيئة
بغرض المحاكاة الساخرة ، ربما كإشارة إلى دافع الدعارة الذى لا يقاوم .

هنا يظهر بوضوح كيف تقاد المرأة إلى المتاجرة ليس بجسدها فقط بل
بشخصها كله . يجسد الرجل القوة التى تحول المرأة إلى مجرد نسخة لصورتها
فى خياله .

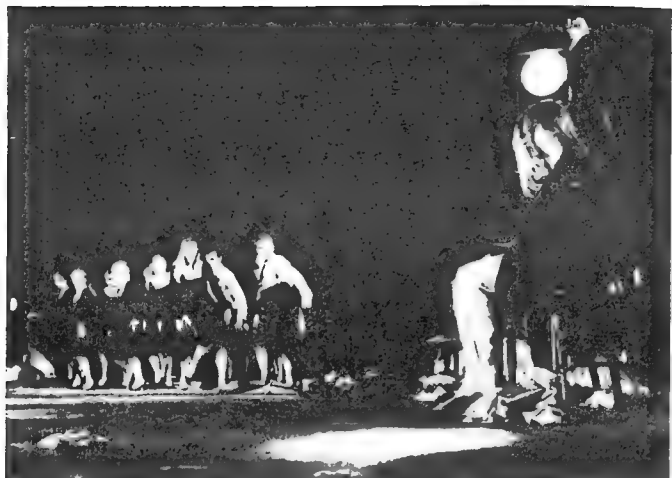
يعد استخدام هذا النوع من المونتاج ، الذى يسمح بالذاتية على خشبة المسرح ولدى المتفرجين ، جديداً أو على الأقل جديداً فى المسرح الراقص . وهناك تشابهاً كبيراً بين الأنشطة المسرحية العادية والتأهية ظاهرياً وبين الروتين اليومي . إنها تسمح بالعواطف وفى نفس الوقت تخلق الكوميديا - التى لا تنزلق إلى مستوى المؤثر أبداً - إحساساً بالمسافة وتمنع الإمتثال لما يدور على خشبة المسرح .

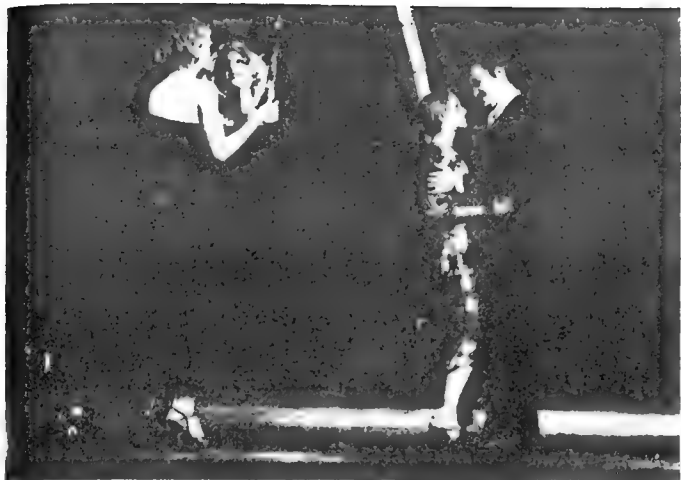
تناسب الخاتمة البناء الدرامى المفكك حيث تبقى المشكلات غير محددة . ولا يمكن تبسيط القهر والاستغلال فى معادلة بسيطة بين الفريق المذنب (الرجل) والضحية (المرأة) .

تتعامل بأوش مع القضية من منظور الظواهر الفردية وتستخدم مؤشرات ترسم الظروف ثم تعرض المتفرج لها . يجب على المتفرج أن يتوصل إلى النتائج بنفسه . بهذه الطريقة يتعد هذا المسرح عن التعليم البريشتى . إنه مسرح يعتمد كلية على عفوية البصيرة الناتجة عن الخبرات الشخصية .









ذو اللحية الزرقاء Bluebeard

تحولت الابتكارات الإبداعية التي ظهرت خُطوطها العريضة في طقوس الربيع وأمسية بريشت / فايل إلى مبدأ أسلوبياً وعناصر رقصية أساسية في ذى اللعبة الزرقاء . ومن ثم تأسس مسرح الحركة الذى أخذ عن أنواعاً فنية مختلفة خليطاً مركباً من العناصر مثل الرقص والأوبرا والمسرح المنطوق والبانثومايم حتى أصبح شكلاً فنياً للمسرح الراقص .

لأول مرة لا يستخدم بروجرام العرض لفظ أوبرا راقصة (مثلما حدث في رقصات جلوك) أو باليه (مثل طقس الربيع) وإنما يشير ببساطة إلى المشاهد . مثل شكل الرفيو التى إتخذته أمسية بريشت / فايل تعبر هذه الكلمة عن الإحساس بالنشظى ورفض بناء رقصياً مستمراً . ولا تفسر الأوبرا أو تترجم تبعاً لمعايير الرقص مثلما حدث في إيفيجينيا على توريس أو أورفيوس ويوريديس ، فى ذى اللحية الزرقاء تتبوأ الموسيقى مركز العنصر المستقل الذى لا يمكن الإستغناء عنه مثله فى ذلك مثل عناصر المحتوى حيث يتخذ مرتبة ومكانة العناصر الأخرى التى تدخل فى بناء المشهد وهو عكس ما كان يحدث فى الباليه الكلاسيكى حيث كانت الموسيقى ذات وظيفة تكميلية بإعتبارها زخرفة نغمية . ويصبح العنوان الكامل للعمل ذا اللحية الزرقاء - أثناء الإستماع إلى تسجيل لأوبرا بللا بارتوك و قصر الدوق ذى اللحية الزرقاء a Blue beard While Listening to Tape Recording of Bela Bartoks Opera Duke Bluebeard's Castle. وتبعاً لذلك تصبح أهم الملحقات الرئيسية جهاز تسجيل موضوع على منصدة ذات عجلات .

ومع الإدماج الكامل للموسيقى فى العرض المسرحى يكتسب جهاز التسجيل هذا أهمية خاصة تفوق بكثير كونه مجرد قطعة من قطع الأجهزة الفنية . إن هذا الجهاز يلعب دور المؤدى ويدمج فى الأحداث ويحرك فوق خشبة المسرح بواسطة العجلات ويستخدم لتقسيم ساحة الرقص . يضاهى مستوى الموسيقى فى عرض المسرح الراقص لـ ذى اللحية الزرقاء ، التى تحددها درجة التعقيد النغمى والدرامى لأوبرا بارتوك مستوى التصوير فيها .

تستخدم باوش نص الأوبرا للتعبير عن مفهومها لها . تأتى الحساء جوديث إلى القصر الرائع المسحور للدوق ذى اللحية الزرقاء حيث يعطيها مفاتيح سبعة أبواب . ينصح أن الستة أبواب الأولى هى على التوالى : أبواب حجرة التعذيب ومستودع أسلحة وحجرة كنوز وحديقة من الدم ومملكة هائلة ويحر من الدموع . تختبئ خلف الباب السابع الذى يفتحه ذو اللحية الزرقاء أخيراً بناءً على إلحاح جوديث لتجد أجساد زوجات الدوق السابقات مقتولات وملفات بالملابس الفاخرة . تدرك جوديث مصيرها وتستسلم بمنتهى السلبية لسادية الدوق وتسمح لنفسها بأن تزود بالملابس وتتوج قبل أن تذهب إلى موتها بهدوء .

جردت باوش الخرافة من سياق الفانتازيا وحولت رموز الحجرات السبع إلى العالم المعاصر حيث يصبح العداء بين الجنسين والإشتياق إلى الحب ونقص التفاهم والعبارات الفارغة التى تدل على عدم التواصل هى الأفكار التى تدور حولها مسرحية ذى اللحية الزرقاء .

يصبح الدوق ذو اللحية الزرقاء مجرد رجل عادى ويتحول قصره المسحور إلى حجرة بيضاء كبيرة فارغة تعود لنهاية القرن التاسع عشر حيث يحيط بحوائطها القديمة البالية شبابيك ذات مصاريع مرتفعة ويوجد ممر فى الخلفية . تغطى الأرضية البضاء أوراق شجرة آخذة فى التحلل تساعد فى إقفاء أثر خطوات الراقصين وتجعل الديكور واقعياً برائحتها وصوتها مثلما فعلت التربة فى طقس الربيع .

تقود الموسيقى الأحداث . عند بداية العرض نرى ذا اللحية الزرقاء جالساً بجانب جهاز التسجيل يستمع إلى المازورات الإفتاحية للأوبرا . يوقف ذو اللحية الزرقاء الشريط ويعيده إلى البداية ويبدأ فى الإستماع إليه من أوله ويوقفه مرة أخرى ويكرر هذا الإجراء عدة مرات بينما يسمح لنفسه فى أثناء ذلك بأن ينساق

وراء الذكريات والتداعيات مثل كراب Krapp الذى يعيش فى عزلة والذى يكشف عدم أهمية وجوده من خلال حواراً مسجلاً بصوته فى شريط كراب الأخير Krapp's Last Tape لبيكيت Beckett يبحث ذو اللحية الزرقاء فى حالة من اليأس العارم عن الحنان والعواطف والحب الذى كان يتمتع به فى وقت من الأوقات . بينما يعيد الإستماع لنفس المقطع من هذه القطعة الموسيقية يهرع ذو اللحية الزرقاء إلى جوديث المستلقية دون أية حركة على الأرض وأيديها ممدودة لإستقباله . إنها المرأة فى شكلها المطلق . يقفز ذو اللحية الزرقاء فوقها ويغتصبها ثم يجرها بجهد عظيم عبر الأرض . يفعل الرجل ما يريد ولا تبدى المرأة أية مقاومة على الإطلاق . تحول باوش الرمزية فى بارتوك إلى عالم من الصور الفورية الملموسة التى تتركز حول الصراع بين الرقيقين . إن المرأة لا تنحدر إلى مستوى الضحية فقط بل إنها تستخدم هذا الدور كسلاح . إن الرجل ليس فقط حاكم ومنتصر بحكم جنسه ولكنه أيضاً سجان يفشل بشكل يثير الشفقة فى أن يعيش تبعاً لأصورته الذاتية .

هناك من الرجال من يحاول أن يؤثر على النساء ببنيان جسمه عن طريق إتخاذ سلسلة من أوضاع كمال الأجسام . يترك ذو اللحية الزرقاء وحيداً مع دمية عارية حيث يقف أمامها ويعبر نفسه متخذاً أوضاعاً نرجسية تم عن رضاه عن نفسه . إنه يمسك بالنساء بملاءات السرير ويطوحن فى الهواء فى دوائر ويضعهن على كرسى ويكس جسدين أو ثلاثة فوق بعضهما البعض ، ثم يخلص منهن بمجرد إنتهاء الغرض منهن . يضغط ذو اللحية الزرقاء بيديه على رأس امرأة بكل قوته حتى يجبرها على الركوع كعلامة على القهر الجسدى .

فى فقرة تصعيدية ينحدر الجنس إلى وظيفته الحيوانية . ومع نزع ستار الإنسجام والوحدة يظهر الصراع من أجل القوة . تصطدم الأجسام بعضها ببعض بينما يمزق ويدفع ويعذب الخصوم بعضهم البعض .

يصل الإنهاك إلى ذروته عند تجديد البحث عن الإتصال الجسدى وتبدأ اللعبة من جديد . يبحث الأزواج عن الأمان والمساعدة عند بعضهما البعض ولا تجد الأيدى الممدودة شيئاً تلمسه . تفشل محاولات العناق بينما يسقط الواحد عند قدمى الآخر ويداس منه ويفشل الواحد فى الإمساك برفيقه فتتدلى يداه الواهنة بجانيه . تنتهى محاولة أحدهم فى الإستناد على الآخر بسقطة مؤلمة ومدوية معاً . يتلمس

الممثلون الحوائط جيلة وذهاباً بحثاً عن المأوى ، أو يجلسون منهكين بجانبها قبل أن يجزّروا أو يلقون في وسط المجموعة مرة أخرى .

مرة أخرى تصبح قوة الجماعة عنصراً فاصلاً هاماً . يبحث الراقصون تكراراً عن ركناً هادئاً أو نافذة منزوية أو لحظة خصوصية لا إزعاج فيها لحماية أنفسهم من سلوك الجماعة . تتكرر هذه الفكرة في كل أعمال باوش تقريباً . يصارع الفرد من أجل التعبير عن فرديته في مواجهة أشكال القهر الاجتماعية - القدرية أحياناً - المتمثلة في طقوس الجماعة المفروضة على الفرد . تعبر باوش عن هذه الفكرة بوضوح أكبر في تعالى أرقص معي حيث تصبح الجماعة كالقوى المجهولة التي تهدد الفرد .

يعكس التكرار المطول لبعض الحركات والأشكال البناء الاجتماعي الإلزامي وعدم أهمية الموقف الفردي . يبدو أنه يستحيل الفكك من الطقس بكل تفاصيله الدقيقة المكررة . يهرع الراقصون جيلة وذهاباً على الخشبة ويضربون الحوائط ويصرخون وهم يختبرون الحدود الضيقة لدائرة العواطف الإنسانية .

تتخلل لحظات العنف القصوى لحظات من الهدوء والتواصل وإن كانت هذه تتغير لتكشف عن عدوان وإستسلام كامنين . تتجمهر النساء حول ذا اللحية الزرقاء بينما يجلس بجانب جهاز التسجيل ، ويغني أغنية شكراً من لحن جوديث بصوت عال وحاد وبشكل رتيب بينما يمررن أيديهن على وجهه وكتفيه برفق في محاولة الإستحواذ عليه .

يجرم الرفيقان بعضهما البعض بشكل متساوي ويهاجمان بعضهما البعض بالأسئلة والأوامر . إنهما يريدان أن يعرفا كل شيء وأن يحطما كل خصوصية . إنهما يريدان أن يبحثا وأن يستكشفا كل شيء بغرض الوصول إلى السيطرة الكاملة في النهاية . تتصاعد محاولات الإسترخاء وتتحول إلى إيماءات ثقيلة للدفاع عن النفس أو هروب سريع أو عدوان ، ويتحول الحنان إلى عنف . لأول مرة تظهر في ذي اللحية الزرقاء إزدواجية الحركات والإيماءات التي سيتضح مدى أهميتها في أعمال أخرى لاحقة وخاصة التقلبات بين الكوميديا والتراجيديا .

تطالب المرأة بأن تكون أكثر من مجرد أداة لمتعة وقتية في محاولة للدفاع عن النفس يكسوها ذو اللحية الزرقاء بطبقات عديدة من الأنواب وبذلك يفرض عليها كل أدوار الأنوثة من أجل أجبارها على عدم الحركة وإصابة عقلها بالشلل التام . إنه يستعيد حقه في السلطة والقوة ويحقق إنتصاراً في المعركة الجنسية .

إن مرتبة ذى اللحية الزرقاء ومنزلته الهامة في مجموعة أعمال باوش لا تعود إلى فكرة العمل، والتي تعد فكرة محورية بشكل أو بآخر في كل أعمالها، وإنما تعود إلى أن هذا العمل يعطى إستمرارية لتطور المسرح الراقص كشكل من أشكال التمثيل المسرحي .

تقوم باوش بتوسيع أبعاد البناء المسرحي التقليدي عن طريق إدخال أدوات من الأشكال الفنية المختلفة مثل الرقص والمسرح الناطق والأوبرا والبانتومايم بشكل يكتسب أهمية أكبر من الرفيو revue في أمسية بريشت / فايل . إنها تجمع بين هذه المكونات دون توحيدها في عمل فني شامل بحسب تعريف الرقص التعبيري . إن هذه العناصر المسرحية المتنوعة لا تتحد في شكل وحدة واحدة متالفة وإنما تحتفظ باستقلالياتها . تقبل هذه المتناقضات وتدمج في مفهوم العمل .

تستمد مجموعة الحركات من الحياة اليومية مباشرة . ولا يرقص الراقصون مثلما كانوا يفعلون في الأعمال الأولى . إنهم هنا يمشون ويركضون ويقفزون ويسقطون ويزحفون ويزحلقون وما إلى ذلك . إن تكرار نفس الحركة لما يقرب من عشر مرات أحياناً يجسد القدرية المتأصلة في كون المرء متورطاً في عملية سير الأحداث . يعبر الراقص بشكل مباشر عن طبيعة الموقف الراهن غير المحتمل .

لقد تطور تأثير الإغتراب كعنصر أسلوبى أساسى في ذى اللحية الزرقاء بشكل مكثف عنه في الأعمال اللاحقة حيث تصور كل حركة إيحائية موقفاً متحدياً ، فنبحت الأيدي ولكنها لا تجد ما تلمسه ، يتم إستجواب التراث .

يتم تشويه اللغة المستعارة من المسرح الناطق وتدمج كأداة رئيسية وتظهر بمظهر سخي ومنفر . يصرخ الراقصون وينوحون ويتأوهون ويلهثون ويقهقهون ويضحكون ويصيحون ويصدرون أصواتاً بدائية . ويتم تحدى كل تقاليد التعبير الناطق، وتبدو تشكيلات الكلمات وأجزاء الجمل غريبة نتيجة التكرار الرتيب والعشوائي . ولا تبدو أى وسيلة إتصال مناسبة لتحقيق الإتصال على المستوى الإنسانى ، وينطبق نفس الشيء على الموسيقى . تمزق المؤلفات المتناغمة المناسبة ويتم تجريدتها في شكل متتاليات قصيرة ومع مرور الوقت يصبح تكرار مقاطع معينة غير محتمل، وتصبح الموسيقى أداة تعذيب بينما تستمر الخاتمة ، التي ندرك فيها جوديث مصيرها، دون إنقطاع لمدة خمسة عشر دقيقة .

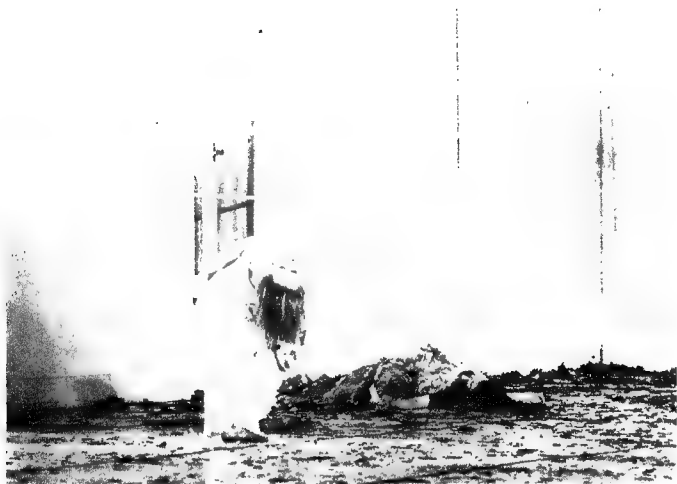
في هذا التتابع الأخير يظهر ذو اللحية الزرقاء وقد كسا جوديث بطبقات من الأنواب ويطلب من الراقصين الآخرين أن يؤدوا مرة أخرى ، فى أوضاع ساكنة بلا حركة ، الموتيفات الحركية التى سادت الأحداث . وحيث يتم تصوير أحداث الحياة بسرعة خاطفة لحظة الموت ، يتذكر ذو اللحية الزرقاء العلامات المتعلقة بالجسد التى تخللت رحلته فى الغرف السبع . ويتحقق التكثيف عن طريق التكرار وتكنيك الحركة السريعة الذى ينتمى للسينما .

تعد مسرحية ذى اللحية الزرقاء إمتداداً للتنوع على موضوع تنافر الأدوار . يمثل ذو اللحية الزرقاء وجوديث كل رجل و كل امرأة وتقدم باوش النماذج السلوكية والأدوار ذات الصيغ المبتذلة بإعتبارها ظروفاً وجودية . يركز التحليل على آليات القهر بدلاً من أسبابه . فى هذا العمل يصبح الفرد هو محور التركيز أكثر منه فى طقس الربيع . لم يعد المؤدى الفردى ممثلاً لشخصية واحدة ولكنه يصبح رمزاً للمسائل الجبرية وللتسق السلوكى .

يعتبر ذو اللحية الزرقاء مؤشراً على إنتهاء مرحلة تطور عند باوش فيما يختص بالبناء الروائى . وعلى الرغم من أن الجزء المأخوذ عن بارتوك يبقى على بعض عناصر الخرافة . فقد تم الإستغناء عن الحكمة التقليدية المتمثلة فى المقدمة والصراع والحل كما ظهر فى طقس الربيع . يقتصر مسار التوتر الدرامى على المشاهد الفردية ولا يوجه نحو الذروة . لقد تم تقليل عناصر الخرافة إلى الحد الأدنى فى تعالى أرقص معى تمهيداً للأعمال اللاحقة التى تركز بالكامل على مضمون المشاهد .

إن إختلاف وتعدد الأدوار لا يعطى الجمهور فرصة الاستمتاع بمشاهدة التمثيل التقليدى . كما لم تعد الحكمة المسرحية أساساً للحكم الأخلاقى على الأحداث المختلفة . إن تعاون المتفرجين مطلوب . ويصبح المتفرج متورطاً عقلياً وعاطفياً فيما يدور على المسرح حيث ينبغى عليه أن يتخذ قراراته بنفسه . ويستغرق عرض ذو اللحية الزرقاء ١١٠ دقيقة وتؤدى دون أى إستراحة وهو ما يمثل كسراً للمعايير المسرحية .

وتعمق باوش ، فى أعمالها اللاحقة ، جماليات المسرح الراقص ، كما تطور مسرح الحركة الذى بدأته فى ذى اللحية الزرقاء .











تعالى أرقص معي Come Dance With Me

يبدأ عرض تعالى أرقص معي قبل بداية الأحداث التي تدور على خشبة المسرح. ففي أثناء توافد المتفرجين يتجول أحد الراقصين مرتدياً معطفاً أسوداً وقبعة تخفي عينيهِ في الصالة . ويسحب خلفه في عدم إكتراث سنارة تتدلى منها قبعة . بسبب وجوده ومظهره الحيرة والدهشة اللذان يتزايدان بين مرتادي المسرح الذين ينتظرون العرض وتثير قدراً لا بأس به من الفضول حول ما سيحدث بالفعل على خشبة المسرح .

ولكن حين يبذل العرض المسرحي بالفعل لا يوجد الكثير ليراه المتفرجون . تبقى الستائر مسدلة وتسمح فتحة باب ضيقة جداً برؤية غرفة بيضاء خلفها . من حين لآخر تندفع نساء في أثواب صيفية زاهية ورجال في معاطف سوداء ثقيلة خلف الباب . ويمكن أن يراهم المتفرجون وهم يمسون أيدي بعضهم البعض مكونين بذلك دائرة ويسعونهم وهم يغنون أغنية أطفال . يجلس رجلاً مرتدياً بذلة بيضاء ونظارات شمسية في جبهة الخشبة أمام الباب المفتوح ويشاهد الأحداث دون أن تصدر عنه أي حركة . يغلق الباب بدوى هائل وترفع الستار لتكشف عن حجرة بيضاء ترتفع أرضيتها في اتجاه مؤخرة المسرح مكونة بذلك منطقة مقعرة مما يترك إنطباعاً يماثل الزحلوقة الهائلة . يبدو السطح الأبيض متسخاً بعض الشيء حيث سيؤدي الراقصون بين فروع وأغصان شجر البتولا الطويلة الرفيعة الموضوعة في أكوام عبر مساحة خشبة المسرح .

ويعد هذا المنظر المسرحي أقل واقعية بكثير عن الصالون وبلويرد أو مشهد الشارع الواقعي في برنامج بريشت / فايل . إن جو هذا المنظر الطبيعي الشئوى العجيب الذى يذكرنا برسومات كتب حكايات الجن ورسومات كتب الأغاني العتيقة ذات الصفحات الصفراء هو جو من الحزن وعالم شعرى من التدايعات والأحلام والرغبات .

فى تعالى أرقص معنى تحقق باوش الإمتداد الطبيعى والمنطقى لجماليات مسرح الحركة المشهدى التى كانت قد إستكشفتها فى الأعمال السابقة . إن الرافص الذى يتجول فى الصالة قبل بداية العرض يتخطى بالفعل الحاجز التقليدى بين الخشبة والمتفرجين ليقترب بين الإثنين . مع باوش تصبح الحدود بين الأنواع الفنية غير واضحة المعالم . يظهر ممثل بين الرافصين ومن ناحية أخرى يعبر أحد الرافصين حدود المسرح المنطوق . وبذلك يتحرك الإثنين فى بيئة غريبة عليهما وهو ما ينتج عنه بالضرورة الإحتكاك . تبدو حركات الممثل خشنة وجامدة بالمقارنة بالإنجازات الجسدية للرافصين المدربين . ويفتقر الرافصون إلى أسلوب بارع ومصقل فى الكلام . وتصبح التقنية الناقصة جزء لا يتجزأ من العرض .

لا يدعى هذا العمل الكمال ولكنه بدلاً من ذلك يدمج كل نقائص الوسائل المسرحية المتنوعة فى بحثه عن تصريح . هنا تتجنب باوش قيود التعريفات النموذجية لما هو موحد ومحدود أكثر من كل أعمالها السابقة . لقد أصبحت هذه مكونات ولم تعد تستند محتواها من مفهوم درامى كلى ولكنها بدلاً من ذلك تستند مضمونها من الأغنيات الشعبية التى يغنيها الرافصون أنفسهم .

ينبع الإطار الموسيقى لـ تعالى أرقص معنى من الأحداث نفسها . بينما كانت التوجيهات الموسيقية ، سواء كانت أغنيات أو موسيقى أوبرا موجودة فى أعمال سابقة مثل ذى اللحية الزرقاء ، فإن المستوى الموسيقى هنا متحد مع مستوى التمثيل . يغنى الرافصون الأغنيات بأنفسهم بينما يمثلون أو يسحبون ويطاردون ويحملون بعضهم البعض أو بينما يبحثون عن الطريق أمامهم ويجدون بعضهم البعض أو يهربون من بعضهم البعض . وتتشبه الأصوات غير المدربة التى أحياناً ما تلهث من فرط المجهود الألحان . وتؤدى بعض الأغنيات إما بسرعة جداً أو ببطء شديد أو تنطق بصورة سيئة .

كما فى ذى اللحية الزرقاء تحقق الموسيقى بعداً إضافياً من خلال الرقص . إن الفكرة الرئيسية للعمل هى الأغنيات الشعبية الألمانية التى نعرفها فى أبيات

بسيطة بالحب والموت والفرح والحزن . إلا أن ما يدور على خشبة المسرح من أنشطة يوضح لنا أن حدود الألم والحزن وحتى الحب والشوق غير واضحة وغير دقيقة وأن الموت ليس نوعاً من أنواع الجمال الذى يشوبه الحزن وأن الحب ليس هو السعادة الأبدية كما يظهر فى الأغنيات .

هناك شاهد من الإضطهاد الجسدى والعقلى القاس . يضرب الرجال النساء بفروع الشجر . يدفع مجموعة من المعذبين امرأة إلى أعلى الزحلوقة ويركض غيرها جيئة وذهاباً وهم يسقطون ويصرخون . يصبح الخوف واقعاً فى العرض عندما يفرض على الراقصين أن يقفوا فوق الفروع الجافة فيجرحون أقدامهم وأرجلهم فى أثناء ذلك ويسقطون ويضربون الحائط ويتزحلقون على الميل أو تحكهم الأغصان .

تتكشف المعركة بين الرجال والنساء ومحاولاتهم لإيجاد وفهم واحترام بعضهم البعض خلف الصيغ الشعرية لنصوص الأغنيات . كلما انفجر الصراع على السلطة وكلما تحولت الكراهية والعداء إلى خزي وجرح وبأس تموت مطالب الإتصال دون أن يعرف بها أحد . تعبر الصور المتراكمة عن شهوة السلطة والخوف من الإستبعاد معاً .

وغالباً ما يكون الحدث المرئى إما صورة مترجمة حرفياً عن حالات الوجود أو تشبيهات لها . يضع رجلاً أكواماً من القبعات على رأس امرأة أو يغطيها بأعداد هائلة من المعاطف . إنها مغطاة وهناك من يهتم بها ولكن ما الحماية الظاهرة إلا عبثاً وتهديداً . إنها رقة خانقة . تثور إحدى النساء ضد غريزة الرجل لحمايتها فتقف على كرسى وتضرب قبعة كل رجل يسر بها نازعة إياها من على رأسه . تلتف امرأة أخرى كالباقة حول كتفى أحد الرجال فتكون بذلك إكسوساراً زخرفياً لغرور الرجل وضحية له فى آن واحد . تغير النساء أثوابهن باستمرار مبدلين بذلك هويتهم بشكل عشوائى .

تعد الصور التى ترسمها المجموعة تعليقات وشرح للموقف الكائن بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما الرجل الذى يرتدى الأبيض ورفيقته . إن الدعوة التى توجهها له - تعالى أرقص معى - والتى تعطى هذا العمل عنوانه وتعد فكرة مهيمنة متكررة مستمدة من أغنية أطفال تقول : تعالى أرقص معى تعالى أرقص معى إن لى مريلة بيضاء ، لا تتوقف لا تتوقف إلى أن تمتلىء المريلة بالثوب . وهى حافلة بالإيماءات الجنسية .

تعد هذه الأغنية محاولة مستمينة من جانب المرأة لإيجاد أرضية مشتركة مع الرجل من أجل بناء علاقة معه . تغنى المرأة هذا اللحن بكل طريقة ممكنة : برفق ويتملق وباستعطاف طفولى وبغسل وأخيراً بصوت مرتفع ويتحد وكأمر وبغضب عارم وبصرخات غاضبة . ولا يظهر الرجل ما يشير إلى قبول دعوتها . فقط الرجال الذين يرتدون السواد هم الذين يصطفون خلف المرأة ويتحالفون معها أو يرقصون فوقها . تبدأ المرأة رقصة متقطعة غاضبة وتحاول القضاء على لا مبالاة الرجل وعدم إكترائه عن طريق إيقاعات شديدة الإحتياج . ولكن حينما تصبح حركات الرجل مصدراً للإزعاج تصبح أغنية الأطفال فرصة مناسبة للهروب وتتحول الدعوة الأصلية إلى مقاومة وتصبح إزدواجية اللغة والأحداث واضحة جلية .

يفشل الرقص فى تحقيق صلة بين الشخصين كما تفشل اللغة أيضاً . إن الشخصيات حينما تتحدث لا تتحدث إلى بعضها البعض بل ضد بعضها البعض وفى أغلب الأحوال فى صيغة الأمر . حتى طلب المغفرة بغرض التصالح لقد كنت أنا المخطيء تنزلق إلى مناقشة صاخبة حول موضوع المكانة فيما يتعلق بمن أحق بأن يعتذر الآخر له . وتثير الكلمة المنطوقة قضية السلطة .

لا تستطيع أغنية المرأة أن تحرك الرجل لعمل شئ . وعلى جانب آخر فإن أوامره تؤدى إلى إمتبعاد المرأة وتملى عليها حركاتها حينما يأمرها بصعود مرتفع إجعلينى أغار عليك أو قولى إنك تحبيننى . تطيع المرأة بدون أى تردد . إنها تحت رحمته . وأخيراً تستبطن المرأة هذه المطالب الموجهة إليها بل أنها ، من أجل تحقيق هذه الكليشيات تعطى نفسها نفس هذه الأوامر التى نطق بها الرجل سابقاً . وعندما تفعل هذا فإنها تكف عن التبعية والطاعة العمياء ولكنها تصرخ فى الرجل بنفس كلماته . وتعد هذه الثورة إحتجاجاً عنيداً وجريئاً وفيه شئ من التحدى ولكنه يفشل فى تغيير الموقف الأصلى .

تحقق المرأة الدور المطلوب منها بجانب أشكال السلوك المفروضة عليها) والى أحياناً ما تفرضها هى على نفسها (المرسومة للأنثى . إنها تحشو ثوبها من أجل أن تعطى لنهديها حجماً أكبر وأن تظهر أردافها أكثر إمتلاءً . إنها تضع المساحيق وتغنى بشيق أحياناً أشعر إننى ... إنها تتجاوز خيالات الذكر بكثير فتحقق بذلك الشكل المطلق لإدراكه للمرأة الذى يختزل إلى عبارات جنسية بحتة .

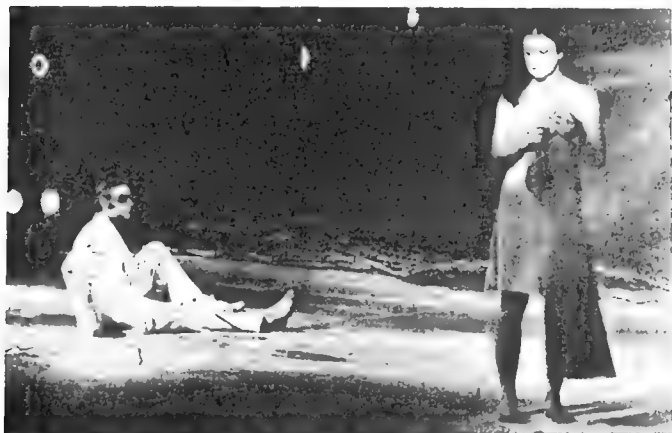
على أى حال ، يتضح لنا أن السخرية من مطالبه تكشف عن رغبة مماثلة فى التوافق مع أحلامه ومع مثل الجمال جاعلة نفسها جذابة ومرغوبة تماماً كما يريدنا . وعلى الرجل أن يملأ على المرأة القبايعية وبذلك يتم الإبقاء على الموقف الذى يغذى القهر .

إن هذه التركيبية المكونة من العناصر المسرحية المتنوعة فى تعالى أرقص معى تخطوا بمنهج المسرح الراقص خطوة أبعد من الأعمال السابقة . لقد أضيف الممثلين إلى الراقصين فى العرض كما أضيف الحديث إلى الحركة كأسلوب ضرورى وتقدمى من أساليب التعبير . وفى كسر آخر للتعالييد يعرض هذا العمل الذى يستغرق تسعين دقيقة دون إستراحة . تستخدم باوش آليات التكوين المسرحى وقوانينه غير المكتوبة وتتجاوزها أو تكسرها فى أحيان أخرى لتناسب أغراضها الخاصة . لا تسمح باوش بفترة راحة للمتفرجين للإسترخاء حيث يجب مواجهة العمل كوحدة واحدة كاملة .

فى الأمسيات السابقة كان المتفرجون يستمدون توجههم من الخاصية التوضيحية الملموسة نسبياً حتى وإن كانت هذه مجرد خرافة غير مكتملة أو نصاً لأوبرا أو أغنية . فى تعالى أرقص معى لم يعد أمام المتفرجين هذا الخيار . إن الأحداث التى تحيط بالشخصيات الرئيسية مازالت قابلة للإستنتاج ولكن يجب على المتفرجين أن يتخذوا قراراتهم فيما يخص المنظر المسرحى وفروع الشجر والهيئة السوداء والأغنيات الشعبية . كما فى ذى اللحية الزرقاء لم يعد المؤدون يمثلون أدواراً معينة بل ظروفًا ومواقف وأقداراً عامة . لم يعد هناك وجود للزمن والمكان بإعتبارهما كميات محددة تضافى نظاماً على الأحداث فى أثناء تقدمها ونموها . إن باوش لا تخلف وراءها منتجاً نهائياً أو ترفيهياً لا قيمة له . تبقى مناظر صورها غير محددة فتصبح بذلك تحدياً مباشراً للجمهور من أجل أن يشترك فى العمل والرقص .. تعالى أرقص معى .







ريناتا تهاجر Renate Emigrates

تسعى بينا باوش من خلال العرض الراقص ريناتا تهاجر إلى السماح بوجود تعددية في الأشكال الفنية المتضمنة في المسرح الراقص . وهكذا نجد أنه بالإضافة إلى الرقص والحركة والتفيل والموسيقى تم الإستعانة بأشكال فنية أخرى مثل الأوبريت والفيلم السينمائي والمشاهد الكوميديّة . يدور هذا العرض حول الكليشيهات أو الأنماط أو القوالب الجامدة وذلك فيما يتعلق بالسلوك العام للشخصيات وبرغباتها وتطلعاتها هذا بالإضافة إلى العلاقة بين الرجل والمرأة ومجمل المواضع والأخلاقيات التي يجب عليهم الرضوخ لها .

لا تبحث باوش فقط في هذه الكليشيهات ولكنها تنظر بعين الاعتبار أيضاً لكل ما يؤدي إلى نشرها وترويجها ، وذلك مثل الرواية الرومانسية ، والكتب الكوميديّة، والأفلام الرومانسية الميلودرامية ، والأغاني الشعبيّة . تشغل الميثولوجيا الشعبيّة حيزاً كبيراً في المسرح - وهو ذات الحيز الذي يشغله الإيهام بكل ما فيه من جاذبيه - ذلك الإيهام المتمثل في الكليشيهات الخاصة بشخصيات العشاق والأمراء والأميرات ، والأفكار الخاصة بالثروة والحرية . وفي الأشكال المسرحية دائماً ما تكون البطلة جميلة ومحاطة بعدد من المعجبين ، كما يكون البطل في الغالب شخصاً ناجحاً وفارساً حقيقياً . وفي هذه المسرحيات أيضاً دائماً ما تعطى السعادة الختامية للعاشقين الشكل النهائي للفعل الدرامي الذي يشوبه - في أغلب الوقت - الإلتباس وسوء الفهم ، والصدفة ، وعدم التعرف على الهويات الحقيقيّة

للشخصيات ، ففي النهاية دائماً ما يلتقي العاشقان بعد إفتراق ويعيشان في حب أبدى . وهنا نجد أن معطيات هذا الشكل المسرحي دائماً ما تتضمن هذه النهاية السعيدة منذ البداية ، فالصراعات التي تحدث سرعان ما تذوب وتنتهي ، كما يتم إستبعاد التناقضات الإجتماعية من خلال الحب الصادق والذي تختزل من خلاله هذه التناقضات لتأخذ الشكل الفردي المتمثل في الشخصيات المتحركة فوق الخشبة .

تتعامل باوش فقط مع العناصر الجوهرية المكونة لدراماتورجيا الأوبريت ، وهي تنتقى مشاهد معينة تقدمها للمتفرجين . يدور هذا العرض حول عشاق تعساء وأبطال معصومون من الخطأ وعشاق من القصص الخيالية . كما نجد في هذا العرض أيضاً هذين الزوجين المثاليين وهما الملك والملكة ، إلا أن هذين الزوجين لا يتصرفان كما هو متوقع منهما .

وبذات الطريقة تسعى باوش إلى إختزال الأنماط الجامدة الخاصة بالأوبريت ، كما تسعى أيضاً إلى إختزال الصور الخاصة بأفلام الخمسينات والستينات إلى قيمها البصرية والرمزية وتكثيف هذه الصور لجعلها ملائمة لعرض مسرحي راقص . مثلاً على ذلك نجد النساء فوق المسرح وهم يرتدين فساتين الساتان التي إشتهرت في الخمسينات ، كما نجدهم يتحركون بخطوات محسوبة فوق المسرح بأحذيتهم ذات الكعوب العالية وأيديهن خلف رؤوسهن تماماً مثل مارلين مونرو . أما فيما يتعلق بشخصيتي الملك والملكة سنجد أن ما يشير إلى الكوميديا هنا هو تلك المفارقة بين ما هو حلم وما هو واقع .

ومثلها مثل مسرح بريشت فإن كوميديا باوش تدفع المتفرجين إلى إتخاذ موقف . كما يجب أن نلاحظ أيضاً أن المتفرج وهو يضحك هنا يكون متحققاً تماماً من إنه يضحك على نفسه ، ذلك لأن واقعه يتجسد أمامه على الخشبة ، وهو واقع يأخذ الشكل التفرّيبى من خلال الكوميديا . إلا أن ما يجب أن نلاحظه في هذا العرض هو أن ما يفصح هنا ليست الحاجات الإنسانية الأصلية مثل الحب والأمان والمشاركة ، ولكن ما يفصح هو التعامل مع هذه الحاجات باعتبارها سلع ، وذلك من خلال وسائل الإعلام .

يكمّن جوهر هذا العرض في الإغتراب في العلاقات بين الرجل والمرأة والمعايير التي تخضع لها هذه العلاقات ، هذا فضلاً عن أنماط السلوك التي تميز

هذا النوع من العلاقات . إن عالما بأكمله من الكليشيات والأحلام يحكم العلاقات بين الطرفين اللذين يحاولان تلبية متطلبات الإعلام ومن ثم يدخلون في صراع مع الواقع . وهنا يمكن القول أن حاجة الشخصيات للتكيف مع الأخلاقيات الجامدة التي يفرضها الإعلام تتحكم في مفهوم الذات لدى كل من الرجل والمرأة .

ولم يعد يحكم سلوك الطرفين تجاه أحدهما الآخر هذا الصراع العنيف من أجل التسلط والذي ساد طويلاً بين الجنسين وإنما أصبح هذا السلوك تدريجياً يفتقر إلى التواصل النام . ولذلك نجد تلك السيدة المهندمة وهي تتحدث إلى رفيقها بلهجة سويسرية قد أشعرته بالضيق والمال . إن هذا التواصل مع الإنسان المثالي يحدث فقط في رحاب الخيال . وهنا نجد مشاهد دالة على ذلك ، فمثلاً نجد أحدهم يرقص وهو يشد على أيدي حبيبته الذي لا يبدو للعيان قائلاً : عمت مساءً ، كما نجد أنجيلا وهي تتصل بشكل متكرر بصديقها الذي نعشه ديك (والذي لا يظهر على الإطلاق فوق الخشبة) وتبدأ في الحديث إليه عن خبراتها اليومية في مونولوج طويل ، وفي مشهداً آخر متكرر نجد فتاة أخرى تتلو أجزاء من خطاب غرامى وهمى يمتلأ بكلمات : أحبك . أحبك . أحبك .

وتتضح حقيقة أن الرجال في هذا العرض ليسوا إلا شخصيات متخيلة من الأجنحة التي يرتدون فوق ستراتهم . وفي أحلام النساء يظهر الرجال في صورة المخلوقات البريلة التي تقوم بتقبيل أيديهن . إلا أن مثل هذه المخلوقات الخيالية تعبر عن التواجد في الواقع . وعندما يظهر الرجال كأناس حقيقيين فهم يأخذون أشكال الأبطال الوائقين بأنفسهم على شاكلة دون جوان وهنا يتحول سلوكهم إلى القوالب والأنماط الجامدة .

تلعب المرأة في هذا العرض أحد دورين : إما دور الغانية آكلة الرجال أو دور تلميذة المدرسة الخجلى - وهنا ينحصر دور النساء في تجسيد مثاليات الجنس أو يختزل وجودها في العجز والضعف الساذج وهو ما يؤدي جميعاً إلى إبراز تسلط الرجل . وتسعى النساء إلى التكيف مع توازن القوة ، كما يسمح لأنفسهن بأن يعاملن كأشياء يلعب بها أو كديكور ، وهنا نجد النساء يقفن على أحذية الرجال أثناء الرقص (وهو ما يرمز إلى سلوكهن في المجتمع) . إن الرجال يمنحون القدرة على تحديد خطوات النساء ومنعهم من الوقوف على كلتي أرجلهم .

دائماً ما تتخذ النساء شكل دائرة وهو ما يرمز إلى كونهن سلعة معروضة ، وهن يسمحن لأنفسهن بأن يقيمن الرجال وهكذا نجد المرأة دائماً مشغولة بقياس

الفساتين والأردية مساوية هكذا بين وجودها الفعلى ومظهرها الخارجى أو جاذبيتها التى تخضع للإبتزاز .

رغماً عن ذلك فإن المظهر الخارجى - هذا الدور المصطنع - لا يثبت أمام مدك الواقع . وهنا نجد أنفسنا وكأننا داخل فصل لتعليم الرقص ونجد الرجال والنساء يقفون قبالة بعضهما البعض ويعلمهم مدبران كيفية إستخدام العيدين وإصدار التنهيدات والتقبيل . وكل من الراقصين يمارس ذلك وحده أولاً قبل ممارسته مع الشريك الآخر . إلا إنه عندما يحدث ذلك لا يتم التوافق ويصطدم الرجال بالنساء ويفقدون جميعاً القدرة على تنسيق حركاتهم ، فكل ما تم تعلمه يصبح بلا جدوى عند الممارسة ، إنهم يفشلون جميعاً فى إحداث التواصل حتى بشكل مبرمج .

وخلف التيمة الخاصة بسلوك الجلوس تجاه بعضهما البعض نجد كراهية وعداء بين الفرد والجماعة . فالجماعة فى هذا العرض تأخذ شكل الجمهور الذى يبتلع الفرد . وهنا نجد أحد الراقصين يستمتع ببعض الخصوصية وقد فاجأته مجموعة أخرى من الراقصين بشكل مفرع وهم يصرخون فى وجهه : عيد ميلاد سعيد ثم يتركونه وحيداً وقد أصابه الإضطراب واللبس الشديد . كما أن خوف الفرد من الكشف عن فرديته أمام الجماعة يتضح فى مشهد نجد فيه مجموعة من الممثلين وهم يقفون لأعلى ثم يهبطون بشكل متناسق بينما نجد ممثل وهو يفعل ذلك بتعبير مضطرب .

وفى هذا العرض نجد أن المنظر المسرحى يعبر جمالياً عن أفكار البحث عن السعادة، والصراع بين رغبة الإنسان والواقع ، والإغتراب ، والعزلة . وفى المنظر نجد اثنين من الأعمدة الضخمة فى غرفة بيضاء ، وخلفهما نجد أبواباً وشبابيك نرى من خلالها الناس . إنه منظر يشويه الجمود ويمتلئ بمفردات الحياة اليومية من دواليب وكراسى ، وكلها أشياء قد تعطى إحساساً بحياة آمنة ، ولكنها جميعاً تشير أيضاً إلى تأثير الإعلام .

ومما يميز هذا العرض أيضاً الطريقة التى تستخدم بها الكلمات ، والطريقة التى نترجم بها الصور البلاغية إلى أنشطة وصور جسمية محسوسة فالعالم الذى تشيده أنجيلا لنفسها يتكون من الأحذية واللعب وأدوات التجميل ، وكلها أشياء تضع حاجزاً بينها والعالم الخارجى . وهنا نتضح لنا العلاقة بين الممتلكات والهوية .

فالمكالمات التليفونية التي تتم بين أنجيلا وفتى أحلامها ديك تتم من خلال زهور الحب الحمراء - فإثنين من الزهور الحمراء هنا تستخدم كسماعة تليفون .

أما من جهة الموسيقى فهي تتناسب مع جو الأوبريت ، وهي تتضمن ألحان من أفلام ومسرحيات موسيقية (مثل ذهب مع الريح و جنوب الأطلنطي و موسيقى وترية حاملة منها لحن نوتردام لمانسيتي و فرانز شميت) ومثل هذه الموسيقى تقدم لنا نفس الكليشيهات وذات الأحلام الخاصة بالتناغم والعادة . وكما رأينا في العرضين السابقين فإن الموسيقى هنا تمثل أكثر من مجرد خلفية بسيطة . إن الموسيقى هنا تكمل الأنشطة المسرحية .

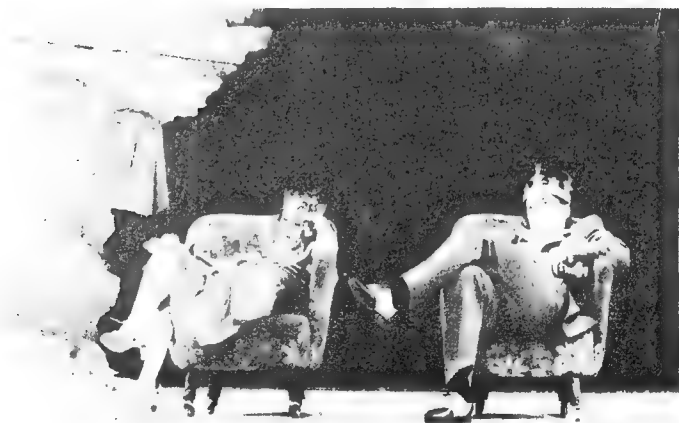
كما أن جماليات وسائل الإعلام لا تحدد فقط محتوى هذا العرض ولكنها تحدد شكله البنائي أيضاً . كما يجب ملاحظة أن الاسم رينات الذي يظهر في عنوان العرض ليس إلا شخصية خيالية غير واقعية كما هو الحال في كل شيء ، وهي شخصية لا تظهر على الإطلاق في هذا العرض . ويلاحظ أيضاً هنا أن المشاهد لا ترتبط ببعضها بشكل ينطوي على التصاعد ، وإنما تتكون المشاهد من تابلوهات تؤدي بشكل متلازم . وهنا يمكن القول أن هذا العرض لا يحتوي على البناء التقليدي فلا توجد شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية ، كما لا يوجد تطور وتنامي في الأحداث ، ف لدينا هنا عدة حكايات تتواجد جميعاً بشكل متوازي .

كما أن مفهوم الزمن القائم على التتابع والتطور السببي لا ينطبق هنا ، إذ أننا نجد هنا مستويات زمنية متباينة تتلازم وتتواجد معاً . وكما في عرض الربيع الثاني يستخدم هذا العرض بعض التقنيات السينمائية ، إذ نجد بعض الحركات وهي تؤدي بالحركة البطيئة كما نجد حركات أخرى تؤدي بسرعة كما لو كنا في فيلم صامت . كما أن المشهد الأخير يتشابه والمشهد الأول كما لو أن هذا العمل الذي استمر لمدة أربع ساعات يعاد من البداية ، كما يعاد تشغيل الفيلم السينمائي .

والملاحظ في هذا العرض أن باوش تستمر في محاولاتها لإدماج المتفرجين في الأحداث التي تتم فوق الخشبة ، فنجد إحدى الراقصات وهي تأخذ طريقها عبر مقاعد المتفرجين وتقوم بتوزيع الحلوى والشيكلاته كما نجد راقصة أخرى وهي تقيس ملابسها وتسال أفراد المتفرجين عن رأيهم .

كما يجدر ملاحظة الوظيفة الكامنة وراء استخدام السخرية ، فباوش تستخدم الكوميديا بإعتبارها أداة تطهد وتستخرج أنماط السلوك غير البادية للعيان . إن السخرية والضحك ما هما إلا أداتان للفهم وسيلعبان دوراً مهماً في عروض أخرى .











يأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعهم الآخرون
He takes her by the hand and leads her into
the castle, the others follow

يتخذ هذا العرض عنوانه من إحدى الإرشادات المسرحية لمسرحية ماكبث Macbeth لشكسبير ، والإفانه يسمى ببساطة عمل Awork لـ بينا باوش . يدل الطول غير العادي للعنوان على كل من اتساع مفهوم الكتابة الدرامية للعرض والقيمة التي بنى عليها . تعد الإرشادات الاخراجية في النص نقطة بداية في العمل رغم ظهورها كنقطة ثانوية عادة مالا ينتبه لها المتفرج . يعتبر عمل باوش تنويعات على ماكبث باستخدام بعض موتيفات شكسبير ووضعها في إطار السلوك الدنيوى المعاصر . ويتم ضغط مبدأ المونتاج و الأجزاء والمقتبسات المألوفة في صورة الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى والمستقاة من مادة ماكبث .

إذا كانت تلك الاعتبارات ملائمة لأعمال باوش الكاملة ، إذن يمكن تقييم هذا العمل كدليل على تطور مسرح باوش الراقص . ورغم عدم اندماج العناصر الفردية في معنى كامل ، إلا أن كل عمل يحتفظ بوحدة المتفردة واكتماله . ويصبح الاستمرار واضحاً خلال التأثير التراكمى أثناء تطور الوسائل والموتيفات الفردية .

سبقت مراحل تجريبية متعددة ماكبث ؛ وفي غضون تلك المراحل ، تم تجربة عناصر معينة وإعادة تجربتها ، وتطويرها أو رفضها . إذن ، لا يستطيع

المراء أن يتحدث عن التطور المستمر بالمفهوم المتعارف عليه . ولا تعتبر النقطة المحورية هى هوية الكاتب - الثابتة - الذى يبنى عمله حول جوهر مفهوم معين . بل تقوم منهجية العمل على بنية درامية مرنة ومعروفة وقابلة للتعديل ، كذلك تقوم على قبول تجريب الخبرات بأسلوب غير مألوف داخل التدرج الطبقي الفني الصارم فى عالم الباليه التقليدى .

ينفجر الإطار المحدود للتقاليد المسرحية فى شكل الاعتراض على المفاهيم المعاصرة . تتكون المجموعة من أربعة راقصين / ممثلين ، وأربعة ممثلين ومغنى يومىء ويتكلم ولكنه لا يغنى . لا يطلب من المؤدى استخدام موهبته الخاصة بل أن الرقص نفسه يختزل إلى أساسيات الإتصال بالإشارات الجسدية التى استخلص منها الرقص الأكاديمى التقليدى .

ومرة أخرى نجد هنا أن باوش تتعامل بالرقص التعبيري (ولكن ليس بنفس سذاجة مبدأ العودة للطبيعة .) تترجم باوش ملاحظاتها الدقيقة على لغة الجسد الإنسانى إلى طبقات النشاط المسرحى المعقد التى تؤدى عادة بانسجام . لذلك، تحرر الرقص نحو أشكاله الخاصة به . وأصبحت المبادئ التى وجدت سابقاً منفردة فى مستويات مجردة للتعبير الفني والجاذبية السطحية محددة وواضحة . وأصبحت حقيقة إمكانية قراءة المسارات الداخلية والحدود الفيزيائية فى السلوك الإنسانى - كروية أولية قليلاً ما تستخدم - هى العنصر الأسلوبى الجوهرى .

يصبح لمؤثرات التفرير أهمية خاصة فى هذا السياق ، فعلى سبيل المثال ، يؤدى المؤدون فى ماكبث النصوص متكئين على دوليب وترى نغمات أغاني الأطفال بالصور المزينة على أذرع الكراسى . وتم نزع الحركات والأوضاع ، والزمان والمكان من مسارهم المعتاد ، كما فى كونتاكت هوف . يظهر الزمن ثابتاً حتى يتيح مراقبة التفاصيل بتركيز . ويتم إختيار مشاهد وأوضاع فردية تتعرض للنقل أو للإبطاء أو للإسراع .

هكذا يتبدد قوس التوتر الملازم للكتابة الدرامية السردية التقليدية . فالشكل السردى لم يعد موجهاً نحو ذروة واحدة للأحداث . وليس للتطور الفردى للأحداث أى هدف محدد مسبقاً .

وفى إطار هذا المفهوم ، لا يقدم مسرح باوش حلولاً لقضايا يثيرها ، ولا حتى تلك التى قد تبدو واضحة فى لحظتها . ولا تحكم أعمالها العقدة السردية ، بل

تتطور إلى أقواس دائرية تتحول فيها الصور المرئية إلى دائرة لا نهائية ،
فيما يبدو .

يستطيع الجمهور بل ويجب عليه أن يطبق ماكبث في حياته اليومية ، ويوفر
العمل الفرصة لتحقيق ذلك . ويتم توصيل مقاطع من الواقع بأسلوب يصل أجزاء
من الواقع بالفن بالخبرة الشخصية المباشرة للجمهور . ولا يتم شرح تعقيدات
العرض بشكل تقريرى فهي تتطلب الإهتمام الصادق من المشاهد . ولا توجد صلة
سببية بين الصور المختلفة . بل أنه في الحقيقة ، يتفوق إشباعهم المركب على
البناء السردى المباشر و نتيجة لذلك ، لا تبقى إلا أجزاء متناثرة من نص شكسبير
الأصلى ، والقليل من الفقرات المألوفة كنقطة مرجعية للعديد من المقارنات مع
الواقع المعاصر . وبدلاً من الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى عن القوة ،
والشخصيات والصور التي أصبحت جزءاً من تاريخ المسرح ، تعيد الممثلة من
جديد الحكاية فى شكل مسلسل خال من التتابع الزمنى كنوع من القصص الخيالية
الكوميدية . وتؤدى دورها بأسلوب طقسى ثابت : فى وضع إغراء واضعة ساقا
فوق الأخرى ، واضعة أحمر شفاه ، وأخيراً متخذة وضع رجل يستعرض
عضلاته ، وتعدد الأعمال الدموية بعينين متفتحتين بالحماس . واختصر أبطال
شكسبير إلى رموز منطوقة بطريقة طفولية ، فالفارس هو ب أو د .

ويبدو ماكبث باوش كما لو كان يستخدم المصادر الكلاسيكية إستخداماً بتناقض
مع إستخدام معاصريه من الأعمال لمفهوم الدافع المحرك . فالعرض يتواجد
بالكامل فى مكانه ولحظته وليس فى الماضى ، حيث يعاد اكتشاف شكسبير كجزء
من التاريخ ، مثل مؤشر الأيام الحالية أو كذكرى لشيء مضى ولكنه مازال قائماً .
وفى مواجهه تاريخه ، ينقلص ماكبث إلى المستوى الدنيوى ويكتسب معنى
جديداً ، وقراءة غير عادية حتى أن أى شخص قد يكون هو ماكبث .

يجسد المكان قصد العمل : حيث نجد خشبة المسرح عبارة عن غرفة واسعة
ذات سقف مرتفع فى فيلا ، لونها تركواز غامق ، بنوافذ كبيرة وباب مزدوج
واسع . تمتد أبعاد الصالون الراقى الذى كانت حاله أفضل من قبل إلى ما بعد
مقدمة خشبة المسرح وحتى مقاعد الجمهور ، مما يشير إلى إشتراك المتفرجين فى
شمولية العمل ودمجهم فيها مثل إعادة المفروشات القيمة البالية من كثرة
استخدامها ومقاعد النادى ، والآرائك والشيزلونج ، والكبائن الزجاجية من جميع
العصور الممكنة وجميع الأشكال كما لو كانت مخزونا من القوضى . تحاكى ألوان

هيكل السرير المطلى بالروز الفاتح المبثمل عن عمد ، ونافذة الإعتراف
البنفسجية ، وكابينة الاستحمام الخضراء النمط الكلاسيكي بسخرية . إن لتلك
المقتنيات وظيفة مهمة فيما وراء عرضها . فالكرسي ذا الذراعين يتطلب وضعاً
جسدياً مستقيماً من الجالس عليه ، أما الشيزلونج فيتحول إلى موقع للنزاعات
الزوجية الثقافية ويمكن للكابينة الزجاجية أن تستخدم في عرض جسد شخص أو
قد تساعد حتى على إكتشافه .

نستخدم الملابس للوظيفة نفسها ، وعادة ما تتغير ، وأحياناً تتغير على المسرح .
تمتد قيمة الملابس لما وراء وظيفة التزيين البسيطة لتعريف الشخصيات الفردية ،
وهي بذلك تخدم إما لتأكيد الشخصية أو للقبائل معها . أثناء فترة العرض ، تسيل
المياه التي هي رمز الزمن المهدور في حوض عميق شاسع في مقدمة المسرح .

استمدت بنية العمل وإيقاعه من نقلات الموسيقى المفاجئة ، حيث يتعارض
التانجو البطيء المسترخي مع النشاط عديم الجدوى لإيقاعات البيانو السريع ،
الذي من خلاله تتناثر المقطوعات الغنائية الناعمة المستمدة من التاريخ ، مثل
مقطوعات من أوبرا ماكبث فيردى ، أو الموسيقى الشعبية الحديثة . وبالمقارنة
أيضاً بذى اللحية الزرقاء ، تحقق الموسيقى مكانة متساوية مع العناصر الأخرى
كما أن لها وظيفة مستقلة .

عندما يبدأ إيقاع البيانو فجأة ، يتوقف المؤدون فوراً عما يقومون به ، ويبداون
في لعبة المقاعد الموسيقية ، ويقفزون على المقاعد ذات الأذرع ، والأرائك ، أو
يتنازعون بطفولية على اللعب المنثورة على الأرض . يتكرر هذا الأجراء عدة
مرات خلال تلك الفقرة وصولاً إلى النهاية عبر تبادلات سريعة .

إن التنقل الدائم من الكوميديا إلى التراجيديا (والعكس) ، والذي يعد في
الأعمال الأولى عنصراً من عناصر المضمون الفني ، أصبح مبدأ مهمناً بنويها في
عرض ماكبث . ويمكن قلق مرضي وراء الأحداث الهادئة على المسرح ،
ويهدد بالانفجار في أية لحظة . ويظهر الأمان المألوف بأنه ثبات زائف ، فالوضع
الراهن في خطر دائم . تعبر موسيقى البيانو عن حلول ضغوط خارجية . وخلال
القفز على الأثاث ، يحاول كل مؤد أن يتخذ وضع يخفى فيه عدم ثباته وخوفه
وشعوره بالذنب . تستخدم لغة الجسد للتضليل ، ولكنها تخدع أيضاً .

يصاحب إيزان الأجزاء الموسيقية وتزامن الأحداث على المسرح تقليل تسلسل
الدور الدرامي . ويتم التخلي عن التشخيص كضرورة لتطور الموضوع ، يشترك

جميع المؤدون في تكوين الأدوار الفردية . وتنطبق امكانية إفتراض أن يصبح أى شخص ماكبث على جميع الممثلين على حد سواء ، رغم أن مؤد واحد فقط هو الذى يسرد باقى عبارات ماكبث ، وتقوم ممثلة واحدة فقط ببنادية مقاطع دورى ليدي ماكبث وماكدون . إذن يستطيع هذا الوصف أن يناقش فقط مجموعات معينة من الموتيفات وكيفية معالجتها .

تتضح فكرة الشعور بالذنب من البداية . وتجد طريقها فى التعبير من خلال كوابيس جمعية . خلال فترة الشفق ، والتوهج الأحمر فى الخلف ، نرى الممثلين وهم مستقلين على الأرض وسط الورود الصناعية وألعاب الأطفال ، وعلى المقاعد والأرائك بأساليب متعددة للنوم . ويزداد الضوء ، يتمايل الأشخاص فى المكان كما لو كانوا فى كابوس ، يسيطر عليهم الشعور بالذنب والاحباط . وتزداد حدة أنينهم تدريجيا خلال طبقة صوت منتفضة قبل أن ينهاروا فى جمود التعب .

عادة ما نترجم باوش النص إلى صور بسيطة ومحددة أيتها البقعة اللعينة !... ماذا ! ألن تنظف تلك اليدين مطلقاً ؟ ...ما زالت رائحة الدم فى يدي: لن تعطر جميع العطور العربية تلك اليد الصغيرة . اتخذت هذه العبارة المقتبسة من عبارات ليدي ماكبث بقلق مبتذل أثناء غسل اليدين وتنظيفهما . يخطو شخص ما تحت الدوش . وتحاول امرأة فى حالة هستيرية أن تنظف طين الحديقة الخرافى .

ترجع جذور القصة إلى الطفولة : والنزاع على اللعب ، وغناء أغانى الأطفال ، وألعاب رعاة البقر والهنود ، أو لعبة الانتحار الطفولية حيث يلوح ممثل بولاعته متخذاً وضع رعاة البقر مهدداً مقلداً البطل المغوار المينمائي بنهكم ؛ يشير ذلك إلى دوافع دفينه فيما وراء الحدث . تزداد حدة المتطلبات الطفولية غير المشروطة سعياً للحصول على التقدير والعاطفة وصولاً إلى عنف و إلى طلب غير مشروط للقوة . تسعى باوش وراء دوافع شخصياتها فى تاريخهم الشخصى .

مرة أخرى ، نجد فى مشروع عرض ماكبث عدم وضوح للجوانب التاريخية فى الموضوع . بدلاً من ذلك ، تعلو شأن التيمة أو الإهتمامات العامة وتهدف الأدوات المستخدمة إلى المواجهة بأسلوب يذكر بحركة الطليعيين السرياليين . نثير عملية تكرار الإبطاء والإسراع التفحص بدقة .

تعتبر الشخصيات المتنوعة هنا امتداداً لتلك التى رأيناها فى الأعمال الأولى . أما مفهوم فقدان الهوية العامة فيتجسد فى رجل واقف على مقعد يمد أحد أصابعه

فى اتجاه كل ركن من أركان المسرح كأنه يتحدى الريح . واستجابة لطلبهم للون ، يحمل الرجال عرائس على شكل نساء ويضعونها فى انحاء المسرح مثل الدعامات .

تسيطر ثانيا الترجمة الجسدية البسيطة لـ الإشارة الإيمائية - Gestus of indication . يتأكد مبدأ الرجل بأن المرأة بالنسبة له مجرد أداة عن طريق سلسلة مشاهد يضع المؤدى فيها إحدى الدمى الحية فوق قمة البيانو ويأخذ فى العزف عليها بأصابعه . ويثنى آخر امرأة حول كتفيه مثل حلى الملابس أثناء استمراره فى حديث صامت بالإشارة مع شخص آخر .

يمثل التغريب فى علاقة الرجل والمرأة بعودة ظهور الثنائى كبار السن من الربيع الثانى Second Spring ، هذه المرة مندمجين فى علاقة متزايدة المخزية من الحب والكراهة ، أما الأحياء الشباب فهم بصحبة شركائهم مواجهين بعضهم البعض فى وضع ثابت ، أو ثنائى آخر يرهق إتصالهما أسلوب فرك اليدين المعبر عن القلق .

تكمّن جذور التغريب فى استبطان التقاليد ، وتظهر هنا بوضوح عندما يصدر الممثلون أوامر لأنفسهم - قائلين اجلس ، إهدأ ، نظف بذلتك ، قل مساء الخير أو اجلس ، إهدأ ، سر فى اتجاه الحائط ، ملس باليدين على الشعر ... ويستكملون الإطاعة بإيماءات مبالغ فيها .

تشير تلك العادات أيضاً إلى ضيق حدود محاولات المسرح والزامه بارتضاء موقف المشاهدين المرتقب وإثارته . يتضح ذلك عندما يخطو راقص إلى مقدمة المسرح ليعلن قائلاً : جو ، إشارتك للتمثيل ، ابتسم ويجلس جميع الممثلين باتجاه المتفرجين فى صف كصفوف السينما ، يعكسون بذلك علاقة الفرجة المتعارف عليها . بين نشاط المسرح التقليدى وسلبية قاعة ، تتغير الأماكن بسرعة متزايدة ويختطف الممثلون بعشوائية الأشياء المبعثرة على المسرح ، تماماً مثل المجتمع الذى يرهق نفسه بالتراكمات المادية .

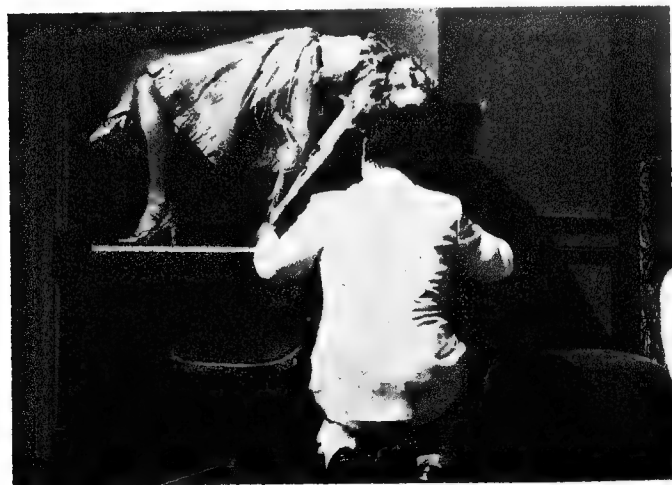
تتضح قوى التقاليد بشدة حيث المؤدى الذى - بمجرد الضغط على زر فى صندوق الاسطوانات و بسحنة غير معبرة ، يرقص فى صالة رقص خيالية مع شريك خيالى ، أو يصرخ ضاحكا بحدة فجأة ثم يكتم ضحكة ويعتذر فوراً ، أو عندما يتحمس جميع المؤدين لإبطهم خوفاً من وجود رائحة غير مرغوب فيها .

يتطلب التكيف مع المجموعة قدرة على التحكم التامة فى قوة الفرد الجسدية ، ويجب تجنب المرء لفت الانتباه . مع ذلك وباستمرار تخزين إشارات الجسد الحالة الداخلية الصادقة للفرد وذلك فيما وراء السيطرة الواعية . عامة ، تتصل تلك الحالة الداخلية بالحدود الجسدية الكلية وبالأبعاد السيكلوجية للعقل الباطن . توجد صلة بين الوضع الاجتماعى للامتلاك وتراكم الأدوات المادية بلا هدف ، ونقص القوى الجسدية . ولا يعنى الاستغلال مجرد تحقيق الذات فقط ، ولكن قهر العواطف الإنسانية أيضاً .

يضم مشهد عبور الممثل / الراقصين المسرح بزاوية مائلة مخزون العمل الكامل للإيماءات والحركات ويعبر عن الارتباك من خلال الحك ، وقضم الأظافر ، والاكتئاب ، والتأكد من عدم وجود رائحة كريهة بالجسد ، وإيماءات الانتظار والمأل ، بالإضافة إلى غمز العين لدعوة المشاهدين للإنضمام فى اللعبة .

يظهر مشروع عرض ماكبث بوضوح الصفات الجديدة لهذه النوعية من المسرح الراقص . ويتخذ مسرح بينا باوش التجريبي الرقص كشكل من أشكال الإتصال القائم أساساً على التعبير الجسدى ، وعلى تعديله وتوسيعه بدون إعاقاة المبادئ الفنية والقوانين الصارمة لممارسة الرقص فقد يتخذ العرض الموضوعات والحركات من الحياة اليومية . وعلى نحو متزايد ، تصبح الحدود الجسدية العامة فى جميع مظاهرها هى القيمة الأساسية . وبالتالي يزداد اتصال الرقص مباشرة بالواقع . إنها توضح لنا أن السيطرة على الناس ليست نابعة من مجرد الوعي وإتزان القوة ، بل من السيطرة على جسد الإنسان أيضاً .











مقهى موللر Muller cafe

بعد مرور شهر فقط على العرض الأول لمشروع ماكبث فى بوخوم ، ظهرت للمرة الأولى أمسية الأربعة أجزاء لـ مقهى موللر التى يقدمها مسرح فوبرتال الراقص ؛ كان ذلك أول عرض جديد منذ تقديم المدينة الكبيرة لـ ؛ كورت يوس اثناء موسم ١٩٧٤ / ١٩٧٥ . تجمعت أعمال باوش و جيرهرت بونر و جيجى جيورجى كاسيوليانو ، وعضو فرقة فوبرتال هانس بوب تحت عنوان لا يعبر عنهم جميعاً ألا وهو مقهى موللر .

توحدت الأربعة أعمال المنفصلة تحت عنوان غير ذى قيمة عن قصد ، وكأنه إحدى مكونات المفهوم العام للعرض . وافق المصممون سابقاً على بنية خارجية عامة ، قائمة على العديد من النقاط المرجعية المشتركة ، وقد تندمج بحرية لتكون المضمون البنىوى للمساهمات الفردية وهى على النحو التالى مقهى ، ظلام ، أربعة أشخاص ، شخص ينتظر ، شخص يسقط ويلتقطه الآخرون ، تدخل فتاة ذات شعر أحمر ، ويسود الصمت .

يبدأ إسهام باوش الذى تقارب مدته نصف الساعة فى مقهى موللر من نقطة أفضلية شخصية بحتة . وفى مرجع عملى لتطورها التصميمى ، تتشكل أشكال الرقص الأولى عندها على أسلوب أوبرا جلوك المقابل لعناصر مسرح الحركة الذى طورته باستمرار منذ ليلة بريشت / فايل . ولأول مرة منذ ايفون فى موسم ١٩٧٣/٧٤ ، ترقص باوش بنفسها .

على غرار المشاريع الأربعة السابقة ، تعزف الموسيقى بدون تعديل وبدون تقنيات تغريبية أو مونتاج تباينى أن مؤلفات هنرى برميل الاثنتين ، وهما ألحان النساء من ملكة الجن و ديدو وأنيسن ، تعد أغاني ملحنة تدور حول آلام الحب والانفصال، والحزن واليأس ، وذات صلة نمسية بمضمون القطعة ، ومشاعر الوحدة والغربة ، وبحث الشركاء المختلفين عن العون .

يتكون المنظر من موقع فارغ ، وغرفة رمادية مزدحمة بطاولات مستديرة والعديد من المقاعد وباب زجاجى كبير مستدير فى الخلفية . تتحرك راقصتان بسرراويل داخلية بيضاء وثلاثة رجال ببذل غامقة بين الطاولات والمقاعد ، يعرقل أثاث المسرح الحركة حتى أنه يمنع الراقصين من توسيع أى حركات قد تؤدى إلى تشكيلات جماعية . يحدد المؤدون منذ البداية بالدوران البطيء فى المكان والطرق المحددة فى الحجرة .

ترمز المقاعد وتحل فى نفس الوقت محلهم ، وكما فى مسرحية يونسكو تصف الخواء واستحالة الاتصال ؛ كما أنها عوائق مادية فى طريق الراقصين . رغم ذلك ، يتمكن المؤدون من الدخول فى زحمة المقاعد ، ويتجاهلون الإعاقات ويتقدمون ، ويقضى رجل واحد العرض بأكمله فى إفراح الطريق للغير . بمجرد أن يبدأ أحد الراقصين بالحركة ، تقفز تلك الشخصية للأمام وبسرعة فتجذب المقاعد والطاولات إلى الجانب ، فينشأ بذلك مكان ، وتمنع المقاعد التى هى رمز الإعاقة الدنيوية من اعتراض سبيل تقدمهم .

تنقل إثارته إضطراباً ملموساً للمشاهدين الذى يتبعون تحركاته عن قرب كى يروا إذا كان سينجح فى إزالة العوائق فى الوقت المناسب لمنع الراقصين أم لا ، هؤلاء الراقصين الذين يظلوا مغمضين الأعين من إزاء أنفسهم . إن وظيفته هى إفراح مكان يتمكن الراقصون من الحركة فيه بحرية ، وملاحظة حركاتهم بتركيز متناه كى يكونوا فى المكان والوقت المناسبين . لقد استغرق تماماً فى عمله حتى أنه لا يوجد إتصال بينه وبين الآخرين على المسرح ، رغم أنه يعد الأقرب لهم جسدياً بالفعل . يتحرك المؤدون الآخرون كما لو كانوا على غير وعى بجهود هذا الرجل .

يتحرك الراقصان ، إحداهما فى مقدمة المسرح ، والآخر غير مرئى تقريباً فى ظلمة المسرح العلوى ، مثل السائرين أثناء النوم ، أعينهم مغلقة ، ومنغمسين تماماً

في مشاعرهم الخاصة بدون أى علاقة بما يحيط بهم . تتزامن حركاتهم أحياناً ، وأحياناً تكون متكاملة ولكنها مضادة . يمررون أيديهما على أجسادهم ، ويدفعون أنفسهم على الحائط ، ويتساقطون منكبين على الأرض متكئين عليها للمساندة . بينما تظهر امرأة من الخلف ، وتراجع باستمرار في ظل الإضاءة الشاحبة ، وتجترأ الأخرى لتصل إلى منتصف المسرح في طريق واضح خلال فوضى المقاعد .

تتصل بأحد الرجال كما لو كانت منومة مغناطيسياً يتعلق الثنائي ببعضهما ، بينما تفصلهما رجل أسود ببعدها عن بعض . ويتجدد البحث عن أحد يمكن الاعتماد عليه . فيأتي الرجل الذي ابعدهما عن بعض ويوحدهما ثانياً . ويقود المرأة إلى ذراعى الرجل المفتوحة ، ولكنها أضعف من أن تتحمل وزنها أو أن تكونا ذا نفع . تنزلق المرأة على الأرض مراراً وتكراراً ، وتحاول الوصول لأعلى محاولة التعلق بالرجل فتتزلق بعيداً مرة أخرى . بعد فشله في الاتصال بها ، يسير الرجل من فوقها . يحاول الرجل الثاني مكرراً أن يوحد الثنائي ، مطالباً بأوضاع كليشيه مثل العناق أو أن يحمل الرجل المرأة ولكن يسقط الثنائي آلياً في نمطهما السلوكي الذي لا علاقة له بالعاطفة فقد إستبطنوا سلوكهم المكتسب من سلوكهم المتعلم . وتحول الشكل الخارجى إلى قمع داخلى حتى ظلوا غير قادرين على التعامل مع متطلبات أو مواقف جديدة أو استخراج أى درس من أفعالهما الفاشلة . تندفع المرأة ذات الشعر الأحمر فى منتصف الموقف ، تتعثر بسرعة من الباب المستدير بحدائنها ذى الكعب العالى ، تستجمع نفسها باضطراب فى معطفها مراقبة الأحداث باندهاش تام . تحاول فهم الآخرين باستمرار ، وأن تتصل بهم ولكنها تجدهم منغمسين فى ذاتهم . وأخيراً ، تعطى معطفها وشعرها المستعار للراقصة المختبئة فى الخلفية ، والتي ترتديهم وتستمر فى رقصها وهى شاردة الذهن بينما تترك الشخصيات الأخرى المسرح .

فى مقهى مولتر ، تتعامل باوش مرة أخرى مع تيماتا المتكررة . وهى عدم القدرة على الإتصال والعزلة بين الأزواج والبحث عن تحقيق الذات والحميمية . ولكن بشكل أكثر تركيزاً . بالإضافة لذلك ، تتعامل باوش هذه المرة أيضاً مع وسطى الرقص والمسرح الراقص نفسه ، كما تمثلهما المواجهة بين المرأة ذات الشعر الأحمر المستعار والراقصين . يبدو أن الراقصين أنفسهم قد ضلوا طريقهم فى العالم ، فهم بالكاد مدركين ما حولهم . تتجانس لغة الحركة عندهم مع عادات

الرقص التعبيري متضمنة أشكال وعناصر استخدمتها باوش سابقاً في تصميمات جلوك . تشاهد المرأة ذات الشعر الأحمر الراقصين بإندهاش . إنها بقطعة وشغوفة وهي متجهة نحوهم .

إنها امرأة متسائلة وباحثة عن المسرح الراقص ، وهي الشخص الوحيد الذي يلاحظ العمل الغزير لمصمم المسرح . فهي تسير في الطريق الذي صممه لها وتتقبل الإمكانيات المكانية التي يتيحها لها ، ولكنها تسعى في طريقها الخاص وتصنع طريقها بنفسها ، بالإستخدام الفردي لأكسسوارات المسرح ، ومن خلال مفردات الحركة المشتقة من الحياة اليومية - المختلفة عما عند الراقصين - وملابسها - الفستان ، والمعطف وحذاءها ذا الكعب العالي ، وشعرها المستعار الأحمر - تجسد مسرح الحركة الأكثر بهجة في شكل مادي اجتماعي وفي شكل مسرح حركي مستفز. وتثبت أنها أكثر وعياً بما يحيطها وأكثر إهتماماً به من إهتمامها بالراقصين .

يضعها إيقاع حركاتها في تباين حاد مع المؤدين الآخرين . وبينما تكون حركات مصمم المسرح مرهقة وملينة بالقفزات وبينما يتحرك الراقصون حركات بطيئة لكن غير مبالغ فيها ، يسرع إيقاعها هي . تتلاقى طبقات الزمن المتعددة في العمل في نقاط معينة ، وتتداخل وتبديل ، وهذا مثال آخر للأداة المسرحية التي وظفتها باوش كثيراً .

يتوازى عديد من العقد الدرامية خلال العرض . وتحدد الوحدة والسلوك القمعي والبحث عن الإتصال أحد مستوياته أما اختيار الرقص فيعبر عن مستوى آخر منه . ويستمر إنهيار الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة في مقهى مولر . ويضاف مصمم المسرح لقائمة مؤدى المهام الدخيلة على الرقص . فهو يبعد العوائق من طريق الراقصين ، ونتيجة لذلك ، يبنى أحداث المسرح ، وينشأ مساحة يتحرك فيها الراقصون بحرية . تتم هنا ترجمة العمل الذي يعده مصمم المسرح عامة خلف الستار إلى فعل جسدي على المسرح . ويتم توضيح الفرضية التقليدية التي تقول بأن الديكور المادي للرقص ليس إلا مكمل من خلال هذا التصميم وتوظيفه ، ويوصفه نقطة البداية المدروسة في مسرح الحركة مثلما نجد التكامل التام للمعدات والأكسسوارات مع الرقص والراقصين . تكمل مقهى مولر الخطوط العريضة للتطور الذي بدأ في عروض الرقص السابقة وتستخدم أدوات مسرح

الرقص الحديث - الإيماءات المشطورة والتغريب والتكرار بسرعات مختلفة ،
وانفصال المسارات إلى مجموعات مستقلة من المشاهد - خلال العمل حيث تتزايد
أهمية انعكاس جو العمل ، أو المسرح ، أو مسرح الرقص على العرض .



كونتاكت هوف "Kontakt Hof"

تستأنف كونتاكت هوف ، على غرار مقهى موللر ، الأسلوب المبدع لمشروع عرض ماكبث ، ولكن هذه المرة يقع العبء على واقعية العرض المسرحى الذى يصبح تيمة محددة له . لقد تم بناء العرض خلال مستويين : أحدهما واقعية الوجود الدنيوى بما فيه من إغتراب و تنافر جنسى ، والاخر الملازم له هو الميول الاستعراضية القهرية وتعزيز الواقع المسرحى لوجودها ، حيث يعاد اكتشاف هذه القضايا خلال الفن المسرحى القائم على شكل الرفيو . يدل المكان مباشرة على استعراض الجسد الميول الاستعراضية الكامنة فى المحاولة الفنية . إن ساحة الإتصال ذاتها عبارة عن غرفة فسيحة مفتوحة رمادية اللون على طراز نهاية القرن الماضى - قاعة رقص مزودة بخشبة مسرحية موثقة فقط ببيانو ، وحصان هزاز آلى وصف من المقاعد . يشبه المكان السينما المجسمة حيث تقوم فرقة فوبرتال بالبروفات . وبالتالي تعتمد باوش على موقف العمل الفعلى كى توضح القمع الكامن فى العمل المسرحى وترقب الجمهور الصامت فى إنتظار أن يتأثر . تتلاقى فى كونتاكت هوف الواقعية والمسرح تحت القمع المتبادل . توضح كونتاكت هوف المكان التقليدى الذى تلتقى فيه العاهرات بزبائنها وحيث يقدم الجسد للبيع ويقدم العرض كذلك البغاء الذى يمليه المسرح على الرافعين من أجل إرضاء الجمهور .

يبدأ العمل بمبالغة بسيطة عن طقس بداية العمل ولكنها ساخرة . يتقدم المؤدون فرادى فى البداية ثم فى جماعات صغيرة ، وأخيراً جميعهم إلى مقدمة المسرح ، ويقدمون لمحة عن حياتهم الشخصية ، ووجههم وظهرهم ، يمددون أرجلهم وأيديهم ، يملسون بأيديهم على شعرهم ، ويظهرون أسنانهم قبل العودة إلى أماكنهم . يعرض كل من الرجال والنساء قيمتهم التجارية المادية والجسدية .

يتكرر دافع عرض الذات خلال العمل ويتم تحليله من ناحية دلالة فى الحياة المهنية للراقص وفى علاقته بالوجود فى الحياة اليومية . فى إحدى المشاهد المتعاقبة ، يؤدى العديد من الممثلين خدعا سخيقة ، ويضحكون بهستيريا وهم يقفزون فى اتجاه الحائط ، يقرعون المقاعد ، ويغلقون غطاء البيانو بعنف مراراً ، أو يضحكون إلى أن يصلوا إلى نقطة الإنهاك أو حتى إلى الدوار ، بينما يستجيب باقى أفراد الفرقة باستحسان وتصفيق . ويستتر القمع - من خلال إملاء الأداء - ومتطلبات تقاليد الأداء خلف قناع الأداء الهيستيرى الذى لا يستطيع أن يخفى الاغتراب الكامن داخله .

تحكم الشروط نفسها علاقة المشاركة . فيقدم الرجل ذراعه بذوق للمرأة ويقودها نحو مقدمة المسرح ، محاطين بالأداء الروتينى ، يتقدمون ليقدّموا للمشاهدين عاطفتهم العدوانية . إنهم يقرصون ويركلون بعضهم ، يلون أذرع بعضهم ، يلكمون بعضهم فى العين . ويسحب الرجل الكرسي أثناء جلوس المرأة ويضحك كل واحد .

تتناقض الابتسامات الخادعة و قصة الحب السادية مع العلاقات المنسجمة ، ويكشف التركيز الخاطف على قطاعات السلوكين العام والشخصى - المعزولين عن بعضهما فى الواقع - عن طبيعتهما المتناقضة أساساً . وكما حدث مع الاكتشاف السابق للسرعة المتباينة والإبطاء المتكرر ، توظف باوش تقنيات تغريبية معدلة لتوضح علاقات متداخلة بشكل بسيط .

نرى تنويعات نموذجية عندما يرقص صفوف من الثنائيات مرتدين أقنعة بشر وحيوانات متشابهة الأيدي عبر المسرح ، يرمون بعضهم بنظرات خجولة ويضحكون بحيان ، عارضين وحدة الأفراد وقلق أسطورة السعادة الزوجية .

ويمصاحبة إيفاعات مارش السيرك العنيفة وتعلق سريع يقدمه راقص فيليبى بلغته ، يسير الراقصون فى موكب عبر المسرح ويعرضون أجسادهم المفترض فيها

أنها غير متسقة - بمبالغة غريبة : ويظهر فجأة ذا الذقنين الخيالي عنقا ممتدة أنيقة تخبيء وراءها أرداف عريضة أو أنوف مشوهة

ينشأ من التباين بين المجال الشخصي (الذى تعبر عقدهم عنه) والعرض العام لموكب السيرك إرخاء تفكيك كوميدى للتوتر العام . وأما الضحك الناتج فهو رد الفعل للتشوهات على المسرح كما هو رد فعل لما يؤديه أعضاء الجمهور يوميا فى حياتهم العادية مما يكشف عن مدى التوافق الذى يجبر عليه الفرد ليناسب معايير جسدية ومفاهيم جمالية عشوائية .

وفى هذا الجو التناقضى العام ، يعد الجسد بضاعة يجب أن تعرض بشكل لائق للحصول على ثمن مناسب ، سواء فى الحياة الشخصية أو المهنية . يعرض المجال الخاص جسد الفرد ظاهرياً كمادة يطبق عليها نفس قوانين الأشخاص العامة . وعلى هذا الأساس ، لا يختلف واقع تكتيك الراقص الذى يجب أن يعرض جسده وعن ذلك الخاص بالجمهور . فكلما منهما يجب أن يبيع نفسه وأن يتحكم فى عواطفه على شكل شفرات محددة . ويكمن الفرق الوحيد فى أسلوب العرض العام . حيث يعرض الراقص تحكمه العالى فى جسده خلال فن الرقص ، بينما يجب على الضنوة المتفرج أن يبيع نفسه فى عمله اليومى بأسلوب أقل إثارة .

ومرة أخرى ، توظف باوش تجربة اختيار الممثل وهى علامة فى حياة الراقص المهنية ، لتوضح قوانين اقتصاد السوق . فنرى رجلاً يؤدى دور المخرج / المصمم للمطى وهو يشاهد أعضاء الفريق وهم يعرضون أنفسهم بميل عبر المسرح ويقدمون بدون حماس ويتعب متزايد بقايا عروض الفودفيل التى كانت مجيدة ذات مرة . مرة أخرى ، تعوق الأحداث امرأة تخطو خارج الصف بنحيب مبالغ ، وتغير اتجاهها وتعود الجماعة قبل العودة إلى مكانها . تحطم روح السخرية القوطية لهذا التتابع انتظام الموقف وهو يوضح مطالب الفرد فى مقابل الخضوع المطلوب داخل الجماعة . وهنا مرة أخرى ، تخلق العناصر الكوميدية تشابهات ملموسة مع التجربة المباشرة للجمهور . فلم تعد الحياة والفن قطبين متواجهين ، كما يعكسهما تجاور الحقيقة والأداء . بل يندمج مجال القمع الفردى مع تحويل تقاليد المسرح إلى قيمة فنية .

تقل أهمية الطبيعة المتناهية للعرض عن أهمية مبدأ الاغتراب الذى يسود الإنتاج بأكمله . وبما أنه لا يمكن استعادة الوهم البراق للعرض الممتاز ، يأتي بدلاً منه نمط الإبداع الفنى .

يحمل رجل يؤدي دور مدير المسرح كتاباً في يده ويضع سيجاره في الفم ويظهر باستمرار ليتفحص الراقصين والمعدات الفنية إلا أن هذه الأحداث التي تعد للعرض تختفي بمجرد بدئه بالفعل . ومنها على سبيل المثال ، ظهور إلتباس لحظي عندما يبدأ المؤدون في مناقشة المشاهد التالية التي سيؤدونها ، ويتكثف جو البروفات أثناء تجول الراقصين على المسرح ، وهم يتحدثون مع بعضهم ، أو يصفون أسلوب الرقصة التالية .

يقترّب الراقصون مراراً من حافة خشبة المسرح ، أي من الخط التقليدي الفاصل بين المسرح والجمهور ، ويواجهون المشاهدين بطلبات غير عادية مثل استبدال الحصان الهزاز الآلي بمال ، والخوف من سقوط الراقص الذي يؤدي لعبة التوازن من فوق الجسر الضيق إلى الصف الأول .

نرى مثيرات مشابهة لذلك ومحاولات مقصودة للتعامل مع الجمهور في البنى الحركية . يحاول الراقصون مراراً عبور الخط الفاصل بين المسرح والقاعة ، ذلك الحد الذي تؤكد الاضاعة أكثر بينما يرفض العرض أن يسجن نفسه داخل حدود ما .

سواء كانت الخلفية الموسيقية الرجل الثالث أو التانجو الموجز الذي يتبادل خلاله ثنائى أسئلتهما حول الأشياء التي يفضلونها بصوت مرتفع مثل (هل تحب ... ؟) أو الرقصة الشرقية التي تؤدي على موسيقى إيقاعية مكثفة ، فإن مصمم الرقص يجذب الراقصين من صف المقاعد ، ويجلبهم نحو مقدمة المسرح حيث يدورون ويبدأون من جديد حتى يعود الجميع لأماكنهم .

وفي مشهد آخر ، يجلس الراقصون على حافة المسرح وينظرون للجمهور ويردون مقتطفات من مونولوج لا يفهم إلا من خلال المعلق الذي يستخدم ميكروفون . ويجذب مشهد آخر الجمهور إلى خشبة المسرح عندما يجلس الراقصون ويظهرونهم باتجاه الجمهور لمشاهدة فيلم عن تربية بط البوشار تمحي الحدود بين الجمهور وخشبة المسرح كما في أعمال سابقة ، يتم عبور التقسيمات الفاصلة بين الأنواع الفنية ويتوجه الجمهور يسلكه الخاص المتوقع وهو سلوك يتضمنه الحدث المعروض أيضاً .

تمحي الفروق بين المسرح والسينما والباليه والرفيو عندما يتحول المسرح مؤقتاً إلى سينما .

يضفى مبدأ المونتاج جو الرفيو على العرض ولكنه يغرب الشكل التقليدى له لتجسيد الحقيقة بدلاً من اختلاقه الوهم . تخدم أغاني عديده من العشرينات والثلاثينات هدفاً مشابهاً لذلك خلال تلاشيها وظهورها فى العرض . من ناحيه أخرى تعتبر الملابس (الفساتين الساتان الضيقه وكعب الحذاء القصير للسيدات ، وبذل السهرة للرجال) مثيرة لذكريات ١٩٥٠ . ولكن هنا مرة أخرى ، لم تتحدد الفترة التاريخية بدقة . ومثل مشروع عرض ماكبث ، لا يوجد فى كونتاكت هوف مكان تاريخى محدد، ونتيجه لذلك ، تحتفظ القضايا المركزية بصفة اللازمن .

تتعامل باوش مع الميثولوجيا الدينيّة للموسيقى الشعبيّة ، وتختبر صحتها وتعرضها لأجواء الواقع . ويبدو عمق الشكلائية فى درس الرقص بوصفه برفقة مطولة على أشكال البرجوازية ، وتدريباً على التقاليد الملازمة للتقدم الجنسى فى مجتمع ينبغى فيه الخوف وقمع الحرية الجنسية . تسيطر الأكاذيب واتجاهات الخوف والاحراج والوحدة من خلف قناع السعادة ، الزائفة على لعبة الغميضة التى تمتد سيطرتها الى المجال الشخصى .

أصبح رقص البول روم (رقص قاعات الحفلات) يمثل قوة التقاليد القمعية عندما رمز للحدث الجنسى المتوقع ويتم تلخيص التأثير على العلاقات بين الثنائى بعبارة قالتها إحدى الراقصات : أقف بجوار البيانو وأهدد حتى أنكه ، ولكنى قبل ذلك اصرخ حتى ينتبه الجميع . ثم ازحف تحت البيانو واحملق بتأنيب كأننى أرغب فى أن أترك وحدى ، رغم أننى أريد أن يأتى إلى شخص . وكما فى مشروع ماكبث ، يحرك الفرد إحتياجاته للتميز وللعاطفة وطالما كانت العاطفة المرغوب فيها هى توجيه الذات ، يكون الانغماس فى الذات هو النتيجة . وكلما توجهت الإيماءات الرقيقة نحو افيل ، تتحول إلى صراخ وعنف .

يتم التأكيد على الانقسام فى تمرين يتجه فيه الرجال والنساء ببطء كل لآخر فى مجموعات منفصلة . يخلع الرجال ستراتهم ، وتخلع النساء أحذيتهن . تختلط المجموعات تدريجياً ، وتشكل ثنائيات . يضربون وجوه وأذرع بعضهم ، ويمسسون بأيديهم شعر شركائهم ، ويمسسون أكتافهم وصدرهم وبتنهم ، يدغدغون أقدامهم وخلفية الركب ، وتصبح حركاتهم أكثر عنفاً وأسرع ، حتى تصبح الملاطفة ضرباً .

يمنع الإعتداء الوجودي الثنائيات من تحقيق الاتصال الدائم الصادق . ويتخذ الرجال جميع أنماط الأوضاع المتوقعة من وقوف واضطجاع وجلس حتى تدنو النساء بين أذرعهم ثم تبعد المجموعتان كل عن الأخرى فوراً ليحرروا التمرين مع شركاء مختلفين .

في عبارة أخرى ، تحول المجموعة دون تحقيق الحميمية . يجلس صبي وفناء وجهاً لوجه من اتجاهين متضادين على المسرح ، وبينما يخلعون ملابسهم باستحياء وحذر ، تقاطعهم جماعة الرجال فيظهرون الاحراج . يتخلى الثنائي عن مجهوداته ، ويعيد وضع ملابسه ، وينضم للجماعة في مارش دائري رامزا للتقاليد الصارمة .

وكما في طقس الربيع ، يمثل تصميم الشكل الدائري الطقوس الاجتماعية للجماعة ، وهي هنا متناقضة مع جهود عرض القضية عبر التمثيل المسرحي في القاعة . ومثل الثنائي المحبط ، يتأثر الفرد بسلامة الجماعة . يجلس الثنائي عابساً جنباً إلى جنب ، كما في درس الرقص . وتكرر امرأة متلمعة دون توقف كلمة عزيزي في محاولة لجذب انتباه شريكها غير المكترث ، وعند فشل محاولتها تستقر في حالة من البكاء الهستيري . أثناء بكائها ، تحاول الانضمام للفرفة في أغنية ، وأخيراً تستسلم إلى الابتعاد .

نرى محاكاة لكليشيه زهرة الجدار بسخرية تراجيدية كوميدية وتشير المبالغة فيه إلى الطبيعة المتقلبة لمبدأ ما بدون النظر لاحتياجات الفرد .

لذلك ، يحقق تأثير ما وراء الكوميديا بمشهد ترقص فيه فئتان الرفيو بفساتين وردية ذات شرائط عبر المسرح متشابكتي الأيدي مستدعيتين بذاكرتهن الأخوات فيزن نال من عصر الرقص التعبيري . تصف باوش مفهوم السذاجة في رقصهم ، أثناء توضيح الفقرة التي تفصيل أحلامهم وتوقعاتهم عن الواقع . تقدم الفئتان عبث عالم المتعة الشائع حيث تستغل أحلامهم وتحول إلى مستوى بديل للحقيقة .

يغني الرجال لحن السريناد للنساء - آه ، أنسه جريت ، عندما أرقص معك ، أشعر بانني ملك تماماً ، إنك أجمل وأكثر المخلوقات سحراً ، ومن يقابلك يقع في حبك فوراً ، جاري الحبيب ، انني مغرمة بك ولى طلب واحد : اريد الانضمام إليك وأنت جالس وحدك تتناول كأس النبيذ . - تختلف نصوص الأغاني بشدة عن حقيقة العلاقات التي تجسدها باوش .

فى خلففة من الأغانى الشعبفة - كلفر الشقراء ، امنحنفنى الشرف الجمفل ، فوجودف بجوارك ففودنف للزواج قرففا ، ففب أن فدركى ذلك - فعرض إمرأة مفزفنة - فى شكل غانفة - نفسها لإغواء رجل ففى وعف زائف بجسدها . ففلس الرجل على لوح وفتابع كل حركة لها محاولاً الامساك بها دون جدوى . ففسر ذلك بوضوح إدراك المرأة لذاتها المقصور على كونه دعوة للرجل . ففدمفج الحقففة والمحاكاة للتهكمفة ففث ففعارض فكرة الرجل فى الاستفداد بالمرأة مع ثقة وكبرفاء المرأة .

ففكرفر ففوفعات على نفس المشهد . ففلس مموعة من الرجال أمام مموعة من النساء ففراجففن بجوار الحائف ، مسفمففن للموسفقى ، فحاول الرجال الإمساك بالنساء بفنما فحاول النساء بفأس الففاف عن أنفسفن .

وففصفا أن الرجل هو القوة الففحكمفة بسبب طفبفة إفماءافم العفطف . ففعرض الصفدرفة الصفقففة ، والسروال الفففى والكعوب العالفة كأداة مصورة لمفبداً الجمال عند الرجال ، بفنما ففصفا صرخاف النساء من الألم بالمفكروفون .

ففسفك إمرأة كدمفة بدون ففة فى وسط مموعة من الرجال الذفن فلمسونها وففحدون جسدها أو ففقصبون الهفكل الجامد المنصوب أو فحاولون الففلق بها بفأس . فى أحد المشاهد ، ففظهر الففائف مراراً فى مقدمة المسرح . ففقوم الرجل بكل ما فملك من قفرة وهو مرففك لفحرك شرفكفه الفافقة الوعى من أمام العامة وففصعها فى وضع نظرففة المساواة الففسفة لم ففظهر اضطهاد عام ، ورغم إنه فففأ أشكالاً معفنة للنساء وأخرى للرجال ، إلا إنها فسبب معاناة ففساوفة لكلى الففسفن . علاوة على ذلك ، ففنففع عفف الرجال بالفأس من عزلفهم ومن قوى الففقالفد .

لذلك ، ففظهر كونفأكف هوف حرب الأففاس ففث : فقف الرجال وففها لوفه فى مموعةاف مضافة للنساء . وفلقى الأوامر من الفففففن بصوف عال ، وعنفما ففففصل الأففراد ، فلقون أسماء من أجزاء الجسد - الؤففئاف ، الظهر ، البطن ، الركة ، الكفف ، الأففى ، والأرؤل ... - فففل المموعةاف وففسحب لفعد هفوماً فففأ . فلقى الأوامر بسرعات ففبافنة وففف ففزاف ، ففى فصولا إلى أفزاف ففرففى من صرخاف الحرب قبل أن فففموا .

رغم إظهار التنافر بين الجنسين بوضوح تام إلا إنه يترك بدون حل عن عمد . تلك الألعاب تتحدى المشاهدين للانغماس فيها ، حتى يستطيعوا التخلص من الآليات عديمة الجدوى واستبدالهما بأوضاع أكثر انسانية ولا يشجع هذا الانغماس الإدراك المنطقي بل يشجع المذاهب ذات المغزى الأخلاقي . كما يوضح العرض ذو الثلاث ساعات ضرورة التغيير في استخدام الجسد .

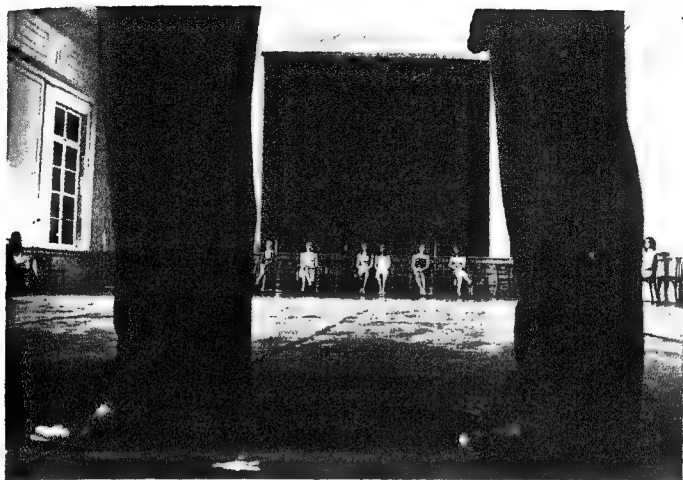
يخدم التكرار المستمر هذا الغرض والحاجة إلى إدراك الموضوع بكل تفصيل . يرمز التكرار أيضا إلى خمول التقاليد التي تمنع تشكيل علاقات دائمة يتم التعبير عنها بفقرات الرقص المقامة . لا تمنح الرقصات إيقاعها لهذا العرض المتنوع فحسب ، بل ترمز أيضا إلى إيقاع الحياة الآلى الإرادى الذى يفرض الحياة على المشتركين فيها ولا يسمح لهم باكتشاف بأنفسهم .

تعتبر اللامبالاة المتزايدة التي يرقص بها الثنائي على إيقاعات هائجة - وخاصة سحب الرجال للنساء فى المكان كالدمى - عن التبعية . تؤدي الآلية إلى اهمال الفرد . يكف الثنائي بانتظام عن سباق الرقص بينما تستمر المجموعة بدون اكتشاف . وبعبارة ساموت من الضحك ، ينهار راقص فى منتصف ضحكه الهستيرى .

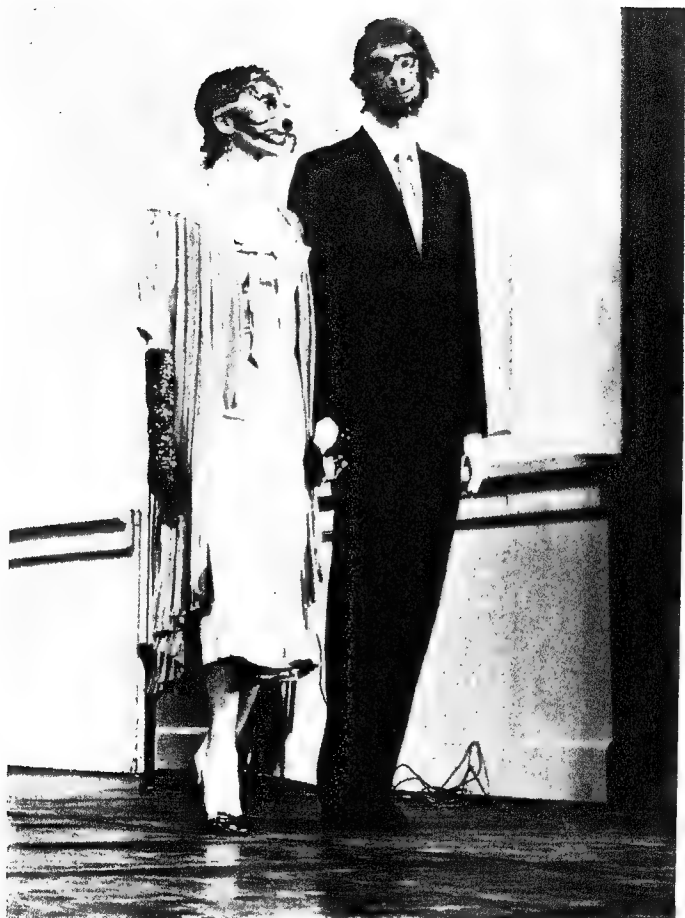
يتطور توتر مبدأ المونتاج خلال التوازن والقوة المقابلة له فى المشاهد المتعددة ، التي يصعب تعريفها على أنها تراجيدية أو كوميدية . يتحول المرح فى أحد المشاهد إلى الجدية والعكس صحيح . تأتي الدينامية من الثنائيات المتعددة للصور المتنافرة وتلتصق شبكة معقدة من التأثيرات العكسية من الانقسام بين الفرد والمجموعة التي تمنع وجود الثنائية ، وتؤدي لاغتراب الثنائيات ، وسيطرة التقاليد ذاتها . يعد مسرح باوش الراقص مسرح مواقف حيث يقف الزمن ثابتاً . وقد تبدأ اللعبة فى أى وقت وتستمر بدون حدود . ومن هذا المنطلق ، يتم اختيار مقطع عرضي من سلوك واقعي يومي ويتم اختباره تحت المجهر على المسرح حيث يتكرر ، أو يتضاعف ، أو تزيد سرعته ، أو يؤدي بالحركة البطيئة . وتعتبر التيمة الرئيسية هنا عن أسلوب الناس فى تعاملهم مع بعضهم البعض فى فضاء فارغ . إن السرد الموضوعى ليس ضرورياً . أما الجسد الذى يبدو كالمكون الجوهري للحقيقة فهو النوعية الجديدة المستقلة المقامة .

إن ما بدأ فى طقس الربيع ، وجد تعبيراً إضافياً له فى ريناتا تهاجر ووصل إلى ذروته فى مشروع عرض ماكبث ، ثم وجد هويته أيضا فى كونتاكت هوف

لقد تطور مسرح باوش الذى لا مثيل له فى الحركة وتحدد أكثر فأكثر . ويكمن التجديد الفعلى فى الانحراف عن الفهم التقليدى للرقص . إن ترجمة أدوات المسرح التعليمى (تقنيات التغريب والإشارة الإيمائية) إلى لغة الجسد المستقلة - مثل الاستخدام المتفرد للكوميديا - تتضمن للمرة الأولى وبوعى شديد عالم المشاعر الإنسانية فى محك الأنماط المسرحية وتستخدمها كشكل معبر خاص بالرقص . وبافتراض الذاتية وعالم الخبرة الدنيوية للمؤلف والجمهور كنقطة للإنطلاق ، أصبح مسرح التجربة ممكناً حيث لا يتم بناء الأعمال على أساس قوانين المنطق . و معايير الاكتمال التقنى والتكامل الجمالى وتصميم نموذج خاص بها، منحت باوش الرقص اتجاهأ جديداً .







آرييس Arias

يطابق عنوان العمل السابق (حركات للراقصين لـ باوش) مضمون
آرييس . خلال العرض المستمر لمدة ساعتين بدون استراحة تتخلله ، تشتمل الكلمة المفتاحية آرييس على العديد من الصور المزاجية المثيرة للذكريات ؛ لوحة سوداوية وغضب يائس ، سباق ضد الزمن أو تقييد الفرد داخل طقوس ونماذج سلوك مفروضة ، وصفت باوش نقطة الانطلاق لـ آرييس بقولها ... إنها تعرض كل ما يفعله الناس أو فعلوه لبعضهم البعض ، في أوقات مختلفة ... ، وأضافت معلقة على الموضوع الخاص بـ آرييس ... عندما يقف شخص وحيد هناك يغنى ، ألا يعتبر وحيداً بشكل أو بآخر ؟

يقف شخص وحيد ، وهذا الغناء

إن أفعال الشخصيات ما هي إلا تلك التى يسعى فيها الفرد لتأكيد ذاته . بينما يهدر الوقت سواء بسرعة أو ببطء ، ويحاول الأفراد أن يكونوا موضوعيين كى يصبحوا مندمجين . وتظهر تلك الجهود فى شكلين ، إما رفض أعمى للفراغ الوجودى وراء الذاتية الملموسة أو الحقيقة الموضوعية عديمة الجدوى ، أو استكشاف الامكانيات الجديدة ، حتى إذا كان معنى ذلك التوضيح الجوهري لعدم كفاءتهم ، أو للبحث ذاته .

فى التحليل الأخير ، نرى أن الأداة الأكثر أهمية لتأكيد الذات هي الذاكرة ، وينتج عن ذلك ، أنماط السلوك والإيماءات والاحداث من نقط مختلفة فى الزمن

ومن كاليشيهات اجتماعية متعددة التداخل . ويوقف عنصر الزمن مؤقتاً الفروق المصاحبة للماضي والحاضر والمستقبل كما هي الفروق بين ما هو حقيقى وما هو زائف . وتنساب مستويات الزمن وتمتزج فى مشهد معقد لصور متعاقبة يحركها الفن المسرحى بالتبادل بين الصعود والهبوط (على سبيل المثال بين الحزن والهستيريا والقلق) بسرعة وبطء بين التوتر والاسترخاء .

تكمل باوش تدميرها للمبادئ الفنية التقليدية البرجوازية ، ولكنها لا تضع حلاً مباشراً بدلاً لها . ومع ذلك لا تعتبر أعمالها غير فنية إن مسرح باوش للحركة والتجربة ما هو إلا تجربة وليس خطأ ، أى أنه مسرح تعتبر مشاركة الجمهور فيه أساسية وليست ممكنة فحسب .

تفتح خشبة المسرح حتى الحوائط العازلة للحريق وحتى تصبح جسور الضوء والممرات الضيقة مرئية . تغطى منطقة الأداء ببركة كبيرة ، حيث تصبح مؤخرة المسرح عمقها عدة أقدام . وهى حقيقة نكتشفها لاحقاً فقط . نرى الأوبرا وقد أصبحت فيضانا مخرباً أو أوبرا مائية وبالمثل ، قد تفيض ساحة الكوليزيوم كمكان معارك للبحر بأكمله وهى حقيقة يتذكروها المرء لاحقاً بإبحار سفينة حربية صغيرة خلال بحر الأوبرا حيث تلفظ الشرار وتلعب ألعاب الحرب .

تحول المياه من الحجرة الخاوية حتى تظهر كما لو كانت أكبر من الحياة فى عمقها . أصبحت حركات الراقصين مثقلة ، اختلطت الملابس الجميلة بالمياه وانجذبت وألتصقت بالجسد . وبينما تختفى الفخامة ، وتفسد المجموعة الجميلة من فساتين السهرة والبذل ، وتصبح الأجساد أكثر وضوحاً ، يظهر العرى تحت الملابس ، تحت الطبقة الثانية المنمقة . يصبح الراقصون أكثر حساسية فى المياه . عندما يمررون بفترة سكون قصيرة ، يظهر عليهم انزعاجهم بقلة حيلتهم . يعلم الراقصون القدر القليل نفسه الذى يعلمه الجمهور ، ويعترفون بذلك ، لكنهم يتميزون عن الجمهور بأنهم يستطيعون مواجهة قلة حيلتهم .

إن المياه قوة مضادة لهم . وعندما يتعيون من قلقهم ، واندفاعهم الشرس ، يدرك المرء إنهم منغمسون فى عمل حسى ومادى : إنهم يعملون ضد المقاومة . ويمكن أن يستمتع المرء أيضاً بالمياه . يمكنه خلع ملابسه للاستحمام أو لأخذ حمام شمس . بوجود المرء وحيداً ، يستطيع أن يكون نفسه فى لحظة ألفة لتأكيد الذات . تدعو الأوبرا المغمورة بالمياه الجمهور ليأخذوا غطساً .

يحتل صف من طاولات الزينة ذات الإكشافات جانباً من الأركان الأمامية للمسرح. بمرافقة موسيقى الجاز البطيئة ، يعد الراقصون أنفسهم للعرض . يغيرون ملابسهم ويضعون المكياج ويدخنون ويتحدثون مع بعضهم . يبدأ أريس بموقف غرفة الملابس ، ولكن لا يعتبر مسرح داخل مسرح موضوع باوش الأساسي . يتطور الحدث - بدون تكلف - من هذا العرض إلى الحقيقة المسرحية المجردة . حيث يتدرب شخص ما على إتخاذ وضع ملاكم أمام المرأة ، أثناء وضع الملابس ويكتشف شخص آخر بدايات وجود كرش له . يندمج العرض بسلاسة مع الحقيقة .

تقول باوش مهما نقرأ ، ستجد أنك قرأت ذلك قبل ... حتى أكثر الأشياء لا معقولة . كلها مازالت هناك وما الذى قد يبدو أكثر الأشياء لا معقولة وفي نفس الوقت يظهر أكثر واقعية غير مسرح أوبرالى تحت الماء - حيث يتحرك الناس بشكل حقيقى ؟

يرقص فرس النهر شبه الحقيقى على أرض وهمية كتجسيد للكآبة ، والحر ج والحساسية ، والواضح أنه متأثر بالنشاط الغريب المحيط ، ولكن كشاهد على تلك الأشياء غير المعقولة التى ترفع شأن تلك الأمنى البسيطة للمواقع الشعرى واليوطوى .

تعتبر الأغاني الايطالية القديمة التى يتغنى بها بنيا مينو جيجاس العنصر المحورى للعرض ، بالإضافة لمقطوعات من سوناتة ضوء القمر لبيتهوفن و المقدمة الموسيقية لرحمانينوف ، و مناظر الأطفال لشومان . بينما تقدم المختارات الابتدائية للجاز والقليل من ألحان الحنين للماضى من الهارموني كوميديا ، هذا وقد أصبحت ألحان جيجلى على المسرح الخالى قصيدة غنائية للمجد السابق للأوبرا البرجوازية .

بضاء المسرح وأحداث المسرح مع التناغم الغنائى . توضع الشخصيات فى صف مائل فى الماء وتأمل فى لاشئ وتتحرك وتغير فى الأوضاع فقط عبر المشهد المنعكس على الماء مثل التمثال النرجسى . يعلق رجل ببذلة مبهرجة بمربعات على الموقف باللغة الانجليزية . تتزين امرأة أمام المرآة وتسرد مونولوج من الأسئلة (ماذا تعتقد فى الألمان ؟) تحافظ الأشكال على أوضاع التوحد ، حتى عندما تحاول امرأة أن تشتتهم عن سباتهم بنثر المياه عليهم : ترمز إحدى

الصور للحزن ، وفقدان الفردية ، وتقديم مجازا متزامنا لأشكال مسرحية مهمة والمجتمع الذى تعكسه .

إن المريا هي الأداة الرئيسية فى هذه المحاولة لإدراك الذات وتقوم بوظيفة تقديم المشاهد ذاتها حيث تعكسها وتساعد المرء فى إيجاد طريقه فى الواقع . تعتبر عملية تأكيد الذات أيضا عنصرا مساعدا للمشاهدين فى اشتراكهم فى البحث عن الطريق . لكن قد تصبح تلك الخواص أدوات للقلق عندما يسحب الشركاء بعضهم البعض مرارا أمام المريا ، متوجهين بوجوههم تجاه بعضهم ، أو يقفز الراقص فى تسلسل فيه بعد أن يرى نفسه فجأة .

تثير آريس احساسا عميقا بالانزعاج حيث ينفجر جو توقع للكارثة إلى صراخ هستيرى قبل عودة الراقصين إلى الهدوء . إن الأسى أشد من الحزن ، خاصة وينتج الأحباط عن قلة الحيلة . يمرر الأشخاص حد السكين بين الأشكال المكسورة والمفتحة التى تبدو أنها مناسبة ببطء من قيضتهم . يعبر الضحك عن احتجاج يائس ، كمحاولة لأن يسمع المرء فى عالم يكثر فيه باستمرار ما هو ليس واقعا ، كمحاولة لدفاع المرء عن نفسه ضد سخافات الآخرين .

يخف الاضطراب قليلا إلى شكل مقنع كما فى لعبة الكورال . الآن ، سنسافر عبر البحر . يجلس الراقصون فى دائرة من المقاعد ، يغنون بهدوء ووضوح أغاني أطفال . وكل من يكمل الغناء بعد انتهاء عباراته القصيرة يطرد . يدرك الجميع القاعدة ، لا يوجد تضامن فى عالم الراشدين . توضح آريس مرة أخرى الدرجة التى يجب أن يحارب بها المسرح الراقص من أجل أن يجد شكلا يعطى الأمان فى العالم ويجعل ظاهرة الأمان ممكنة ، وكيف أن القليل من هذا يدخل فى نطاق إثبات الذات . يسرع الراقصون فرادى من جانبي المسرح إلى وسط خشبة المسرح ، مندفعين بحركات يد متنوعة عشوائية . ويجتمعون فقط فى رقصة الكنكان الفرنسية التى يرقصونها بسرعة .

ولكن يتم تهديد لحظات المشاركة . عندما يحمل راقص دمية على شكل امرأة ويعانقها عبر المسرح ويصرخ الآخرون باسمه كما لو كان فى خطر . إن الانشطة فى آريس فى خطر دائم من السقوط فى الهاوية . إنها رقصات على حافة كارثة . وترى محاولات نشطة لسماع شىء ما فى السكون يجلب الحزن باستمرار من بعده رغم أن ذلك قد يتغير إلى شىء آخر فى أى لحظة .

لذلك ، يتطور الاستعراض الثنائي فى الزى الأسود فى صمت وهدوء إلى مباراة صبيانية اجتماعية . يبدأ الرجال فى منافسة مرحلة . وتبدأ المجموعة بكلمة اللعبة حيث يشارك كل مشترك بكلمة فى بناء جملة بلا معنى . يتلاشى السرد تدريجياً . وبعد كتم الضحك ، يتوجه الممثلون لبداية ألعاب جديدة ، تشترك جميعها فى شىء ألا وهو توالى خروج الأفراد من اللعبة ، وبالتحديد هؤلاء الذين ليسوا على قدر من السرعة . وبالتالي ينحل رباط المجموعة .

يعرض موقف آخر حفل عشاء . ترحب المضيفة بضيوفاها (حيث نجد إحدى الصديقات ملفقة للانتباه بشكل مبالغ فيه بينما العدو الخفى شديد البغض ، وكلاهما فى شكل كليشيه لفيلم سينمائى) تجلس الفرقة على المنضدة . ويظل أحد الضيوف ، رغم التلميحات الزائفة من المضيفة واقفاً فى أحد الجوانب ، وعلى وجهه تعبير أحمر . يقل تحمل الفرقة شيئاً فشيئاً ويتبدد صبرها وبعد وقوف النساء على المقاعد ، يحملن الرجال إلى المرايا ، حيث يكمن محادثاتهم النافهة فوق رأس الرجال . يعرض رجل مجموعة فساتين سهرة بأوضاع أنثوية .

تدريجياً ، يتطور الجو الرسمى لتجمع اجتماعى من هوليوود بمكياج وملابس مبالغ فيها : يروى أحدهم بقعة لقد منحونى دورين فى فيلمين . ويتحدث أحدهم عن: للتخرج والنظافة والعمل الجاد- وغيره . تصييع الوقت .

فى أحد مشاهد الافتتاح ، ينعكس الموقف المسرحى حيث يتفحص الراقصون الجمهور وينتقلو أية فرصة للتسلية بسرد القصص الغريبة والفاكاهات وقراءة موضوعات أخبارية . يتلى ذلك طقوس المكياج حيث تجلس النساء فى مقدمة المسرح وتسمحن للرجال بمساعدتهن فى ارتداء ملابسهم مثل مصفى الشعر المتهورين مؤدين دورهم على ألحان موسيقى ليلية ناعمة لموتسارت ، حيث يضع الرجال الباروكة على رأس النساء ، ويزين وجوههن وجوه شركائهن بأوشحة متعددة الألوان والخواتم والزرر كشة والمرايا وكل الخواص المسرحية حتى يخلق كل منهم المرأة المثالية له . أما النتيجة فتكون مجموعة من الفرائب ؛ نرى أشكال دمي تضم ملكة القصص الخيالية ، ومغنية الأوبرا الأولى ، ودمية الطفل ، وكلها حقائق عن نظرة الرجل للمرأة فى الاتجاه المتوقع من الجمهور . لكن يخيب توقعهم وتفقد العملية المسرحية شخصيتها الإيهامية .

تجرؤ باوش على المضى فى وتشيت مشاهديها . بينما تستدير الفرقة وتعطى ظهرها للجمهور وتلقى مونولوجات غير مفهومة فوق بعضها بعضا ، فجأة يظهر

رجل فى القاعة ويهدد بإلقاء نفسه من الشرفة . ينفجر الذعر على المسرح حيث يصرخ الجميع جون ! جون ، لا تفعل ذلك ! لا تكن مخبولاً ! انزل ! وبعد بعض من التردد ، يتخلى جون عن محاولة الانتحار ويسمح لنفسه بأن تهدأ روعه .

حالما تجهز اللساء للمشهد المسرحى ، تبدأ الجماعة صرخات ألم ، وضحكات عنيفة ، تتصاعد تدريجيا إلى صرخات لا تحمل صورا لروح التراجيى العام ، معبرة عن اليأس والخوف والغضب . يعكس المشهد طابعا أساسيا فى العمل بأسره .

دائما ما يشار إلى اللهو الواضح بوصفه مسرحانية بحنة أما تكرار الانماط المشروطة فى السلوك فهى محاولة لعرقلة الهوية الحقيقية والخاصة . ويثير خداع الذات البارغ وهم الحياة والحب . تماما كما يتعايش الفرد بمساعدة كوميديات متشابهة وبمساعدة اللهو ، فالمسرح يمنح عادة مشاهديه تجارب وحقائق بديلة . تجلب باوش هذا الموقف على رأس كل من الفن والأفكار وتعرض مشاهديها له .

فى آريس ، تظهر جميع أنوات مسرح فويرتال الراقص أثناء تطورها فى أعمال لاحقة ، فى كامل تعقيدها . علاوة على ذلك ، لم تتجه الذية إلى إنتاج أعمال محددة بالمعنى العادى ، ولكن أعمال تعرض أوجها جديدة وتوكيدا مختلفا للحقيقة كما عولجت فى الرقص . إن أمسيات رقص باوش هى تنويعات على قصة واحدة : ألا وهى الجسد . لا تتطلب وسائل المسرح الراقص التى تربط الأفكار ليس تبعاً للقوانين العرضية بل فى اتحاد معنى ظاهرى . إنهم لا يقدمون حلا واضح وتعبيرات واقعية ملموسة ، يطلب منه أن ينظر إلى نفسه وتجاريه .

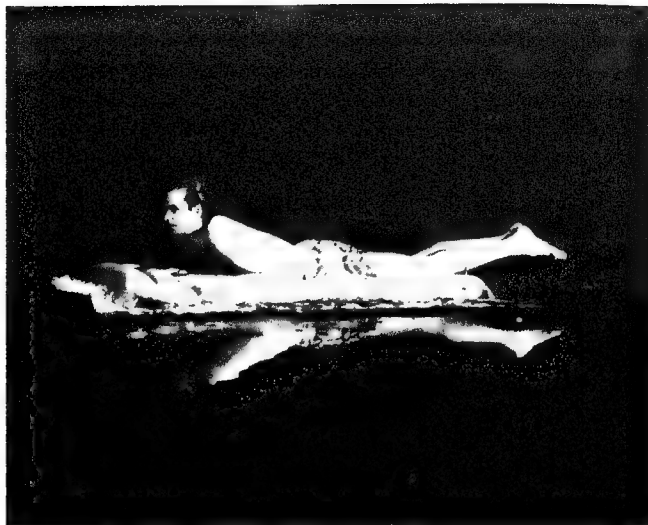
وهذه بالتحديد هى تيمة هذا المسرح الراقص الحديث . إنه يخوض مباشرة فى أصول الرقص ، ويطيع شرعية الوظيفة الأصلية للمسرح كعملية لإدراك الحقيقة . تخطو تقليدية التفرغ خطوة أوسع من مسرح برشت التعليمى وتوقد إلى تحرر الرموز المسرحية التى تهمل التسلسل التقليدى لفن المسرح القائم على سرد الأحداث . وتعتبر حركات الراقصين انعكاسات جسدية للحقيقة ، وتحريرها لها لإدراك ذات جديدة .











باندونيون Bandoneon

قد يبدو - كنتيجة منطقية - أن العمل الوحيد الذى ينتج فى موسم ١٩٨٠/٨١ يجب أن يضم اهتمامات المسرح الراقص الأساسية . ففى عرض اسطورة العفة ، وصل مسرح فويرتال الراقص تقريبا إلى حدود الأدوات المسرحية المتعارف عليها . واتخذ اسم باندونيون عن عازف اكورديون من أمريكا الجنوبية وهو آلة أساسية فى التانجو ، ولا يمكن حل مشكلة التقليد المسرحى فى هذا الشأن ولا تجنبها ، بل يمكن تكيفها كالتيمة المحورية .

يجب أن أفعل شيئا ! يخطو راقص مفسراً على المسرح المزين ذى السقف العالى المؤنث على شكل كافيتريا / بار متعدد الطاولات والمقاعد والتمائيل المضخمة لملاكمى من الأيام الخوالى . يوضع بيانو أمام الجدار الخلفى وتعلق الملابس على علاقات الحائط موحيه بوجود ضيوف كثيرة .

بعيداً عن الأبواب الجانبية للمسرح ، يوجد مدخل واحد وهو باب عال على الجدار الأيمن . يدخل الرجال الغرفة مرتدين بذلة السهرة المميزة للمسرح الراقص ، ومطلوب منهم فى المقابل أن يستجيبوا لكلمة ماريا ، التى تلمح إلى مزيج ملون من تداعى المعانى يتراوح من البراندى لمخدر الماريجوانا .

تدخل النساء قليلة الزينة وقليلة الثقة بالنفس عن الرجال الذين جلسوا فى ذات الوقت على الطاولات وخلعوا ستراتهم وعلقوها . واحدة تلو الأخرى ، تترك النساء

المرتديات فساتين سهرة راقية مجموعتهن الصغيرة ، وتخطين للأمام دون أن تنتفسن لتجارين على نفس السؤال . وعندها فقط تبدأ موسيقى التانجو الهادئة ، الموسيقى ذات الإيقاعات المتباينة حتى تصل إلى نقطة تعديل في الإيقاع ، وهي نقطة تعطى الأهمية شكلها الخاص .

تمتلىء القاعة بموسيقى التانجو الأرجنتينية من العقد الأول والثاني من هذا القرن ، يتضح أن الغرفة الخاوية والمجردة مليئة بالحزن والهجر والحس الشهباني الخاص بالتانجو. أما التيمة هنا فهي الخسارة ، فجميع الأشياء تنقصها فقط ثقافة الضواحي المعذمة لمدن مثل بوينس آيرس حيث بدأ الرقص .

لقد وصف الشاعر الغنائي ريزيك سانتوس دسيبولو التانجو ك فكرة حزينة تستطيع أن ترقصها ، وقال ، ... حيث تأتي من عالم الكبت والرفض ، تنبع الحقيقة من قيم أخلاقية لا تتفق مع تلك التي في الحياة المعاشة فعلاً ، إن وضع التانجو وضع ميلودرامي : إنها ترفض الحياة بالتحسر عليها كما لو كانت خسارة ، أو باستحضارها كما لو كانت حلة (١)

لكن في الوقت نفسه ، المناخ الغريب ، (...) الذي يقف في مواجهة للحزن والعبت بقصائد الشعر الغنائي ... هو أيضاً تعبير عن الوضع الفوضوي في التعامل مع الحياة الذي يستغل في التانجو . (٢)

في التيارات المتبادلة بين التوتر العام وهذا النغم المحاط بالأسى ، بين الإيماءات الميلودرامية وتكران الذات الهادئ ، ارتقت باوش ب باندونيون كحملة إلى أعماق الرغبة . وكما في موسيقى التانجو ذاتها ، تدمج باوش ماهو دنيوي وماهو مقدس . توضع مشاهد من الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع مشاهد أوبرالية مكثفة .

لا تجسد باندونيون تماماً الوعي الحيوي للتانجو . ولا ينكر العمل الحياة ، ولكنه يتعرض لجذور دوافعها . وقد تشير الموسيقى - كما في معظم المقطوعات السابقة - إلى الماضي ، ولكن تقل ذكريات الحنين عن انعكاس الطفولة التي زالت حية بشكل مؤلم . ولا تثار الأناشيد الرعوية القصصية ، ولا حتى الهواجس الشخصية البحتة ، فالمضمون الحقيقي هو وعد (بالسعادة والمشاركة) يجب المنادة به بأقصى طاقة لأنه ببساطة لم يتحقق .

يرمز المسرح الراقص إلى البحث عن مفتاح السعادة وهو بحث يحدث تكراراً بالرغم من العوائق المتعددة في طريقه . ويبدو المسرح الراقص كما لو كان تحدياً أكثر من كونه معوقاً بالإنهزام أمام الواقع . ويبدو أن الطفولة التي تطرحها الموسيقى هي العالم الذي يمكنه إنقاذ الرغبات غير المتكافئة . هكذا يحيا الأمل اليوطوبي الذي يتطلب تحرراً من حدود التاريخ الجسدى .

كما في كونتاكت هوف ، وآريس ، و أسطورة العفة ، يتحرك الراقصون في باندونيون بسلاسة وانفتاح طفولى ، ودائماً بشيء من الحرية المعقولة ، التي يلمع تلونها بالنقا ليد عندما يرقصون التانجو بتحفظ خاص - تجلس النساء منفردة الساقين على أكتاف الرجال ، ووجههن للخلف ، ثم نسمع عبارة عن العلاقة بين الجنسين التي أصبحت متجمدة بشكل حرفي داخل قاعة حفلات الرقص . أما التناقضات فتتعاشي بسهولة جانباً إلى جنب .

بينما تصطف الفرقة بجوار الحائط لقياس الغرفة ، تحدث طقوس فردية ، حيث يلكم رجل وامرأة يهدوء أنن بعضهما بعضا . ويؤدى أحدهم خدعا اكروباتيه بقبعة ، وتتجاهل المجموعة امرأة ترقد صارخة على الأرض إلا لاحقاً ولا تشاهدها المجموعة . أصبح الاحتياج الأصلي يلعب دوراً هنا . يرتدى راقص وحيد في مقهى التانجو رداء باليه رث ويخطو بخجل للأمام . فى البداية ، يحس بالضيق ، ولكن فى النهاية يترك نفسه للإلتزامات المسرحية التي تستعرض الجسد ، ويبدأ فى أداء بطيء لتدريبات تقليدية من الباليه الكلاسيك tendus and Plies يكررها فى بقاع متعددة فى المسرح (لاحقاً ، تتبعه الفرقة فى ملابس رثة فى سلسلة من تدريبات الباليه) .

وبإصدار متزايد ، تعرض باوش جمهورها لعمليات تعذيب متواصلة ، تقابل موقفهم المرتقب للترفيه والانجذاب السطحي بعجز واضح . هكذا، لم تكن المشكلة فقط توتر الفرد بل كيفية التحكم فى هذا التوتر والانتصار عليه . إن المشكلة هي الفرع وتجربته ، كما فعل كل منا تقريباً فى الطفولة فقط . وأكثر من العروض السابقة ، تضم باندونيون صوراً إيضاحية عن الرقص والراقصين ، ولمحة داخل ستوديو الباليه والناس الذين يعملون هناك .

يعد اختبار تاريخ الراقص ومستقبل الفكرة المهيمنة المتكررة فى باندونيون . يمشط راقص شعر راقصة بشدة ويجبرها على الابتسام فتبتسم . عندما لا تخفى

ألمها وراء ابتسامتها المزيفة (كما يتطلب تدريب الباليه) ، تعاقب الراقصة بغير رأسها يقسوة في دلو ماء . يعلن راقص آخر أن مدرب الباليه وصل إلى مرحلة إشعال سيجاره تحت باطن قدم أرجل الراقصين كي يرفعوا أجلهم لأعلى . ينصح مدى ألم العضلات عندما يكره الراقصون على مد أرجل راقصين آخرين بالوقوف على أرجلهم بكل ثقلهم أثناء جلوسهم على الأرض متصليي الرجلين .

يشير عرض هذه الدوعية من الخلفية الطبيعية إلى الجهد الفني المصننى للحصول على فرقة عديمة الأهمية ، وهو الجهد الذى يخفيه المؤدون وراء التحكم الجسدى المشكوك فيه . فى الحجرة الواسعة غير الملائمة ، تتحول التدريبات وطقوس الرقص إلى أفعال مؤلمة وغريبة تحيل المرء لشعور محير، مثل الراقص المرتدى رداء باليه رث ، أو التمرينات المملة التى تؤذيها الفرقة فى انسجام بوجوه متجهة لاميالية بالموسيقى .

منطقياً ، يجب وجود مكافأة مباشرة لهذا العذاب . فى أحد المشاهد تصفق جميع النساء لكل رجل على حدة . ويطرى جميع الرجال كل امرأة بعدها على حدة ، والعكس صحيح ، ويشار إلى المسرح أو إلى الباليه على الأصح كتدريب غريب للقوة ، أو عرض لعضلات الابطال ، بينما تظل الاحتياجات والرغبات الحقيقية فى الخلفية . تعرض باندونيون فكرة أن المسرح مثل الحياة . والعنصر المهيمن فى كليهما هو المنافسة القاسية القمعية ، كما فسرت بمقدمة عملية لتقنيات محترفة متشابكة - كما لو لم يكن المرء فى المسرح بل فى ملعب كرة قدم - يؤكد المرء فيها ذاته ، حيث يصل راقص إلى نقطة الإرهاق ولا يتلقى إلا الاستحسان الهزيل فقط من الآخرين كمكافأة لمجهوداته . إن الالتزام بإنتاج شيء ما يجعل المرء متواجدا سواء شعر بأنه فى الجو المناسب أم لا .

لا تفسر باوش هذه الالتزامات ببساطة ، إنها تقاطع تقدم الأحداث بمشاهد طويلة كما لو كانت توقف الزمن . تأتى راقصة للأمام حاملة ورقة ، ومستعدة للرد ولكنها يجب أن تنتظر حتى ينتهى النانجو أثناء ذلك يصل الاحساس بالوقت إلى حدود الثبات ، إلى أن تلقى فى النهاية قصيدة لـ هاين وتخرج . ينشأ من تلك التقاطعات نوعا من الثبات المسرحى ، يمكنه أن يؤثر على وعى المتفرج خلال توتر المسرح والقاعة .

وأمام الجمهور ، يبدأ مساعدو المسرح بإزالة الأضواء والطاولات والمقاعد والصور وحتى طى سجادة خشبة المسرح . يستكمل العرض فى غرفة دون

ديكور ، وغير مريحة كحجرة انتظار فى محطة . المشهد الوحيد هنا هو مجموعة راقصين يعرضون قفزات . هذه هى لحظة تأكيد الذات حيث تسمح وقفة راديكالية مع النفس باستخدام كامل لجميع الحواس لتعزيز موقع المرء .

تنضم رغبات الفرد أيضا إلى هذا الاختبار للوسط المسرحى . فى لحظة ما ، تتظاهر الفرقة بأكملها بالانتحار ، وكل منهم يفسر بصوت عال أسبابه الشخصية قبل القفز من فوق الكرسي بوشاح يطور رقبته كمشفقة . وفى لحظة أخرى ، يقتحم الجميع فى صباح طفولى (أمى) ويقفزون فرحاً . يتبدل الأسى إلى حماس طبيعى . تسمح امرأة لنفسها (على المسرح) بأن يعجب بها آخر (فى القاعة) ويعدها تهين نفسها مباشرة .

تمتص امرأة أخرى بحماس ليمون بإيماءات مسرحية تشبه تلك التى تقوم به مغنية البلاد الأولى العظيمة ، وتتلقى استحسان متكرر من باقى الفرقة . وأخرى تغنى لحناً لفأر حى فى الصندوق .

تحدث فى مسرح باوش الراقص ، مثل تلك الأحداث التى تحولت إلى شعرية سريلية كما هو متوقع وبسهولة . تجلس امرأة راقية الملبس وحدها على منصدة ، وتأخذ بدقة وبرقة فى إتلاف نيات التبوليب - كما لو كانت جالسة فى مقهى ممسكة بقطعة كعك . يتراجع تصرّيح أن يكون المرء ذاته مراراً بسبب الهياج المفاجئ المشابه للهيستيريا أو الإلتزامات السلوكية العامة . يقاوم هذا الجو الخاص الانهماك بأى شكل من الأشكال فى الفنون المؤسسية سواء كانت مسرحاً أو ياليه ، أو كانت ببساطة مجرد ضغط من المجموعة الفنية .

يعدد الناس طعامهم المفضل ، ويفسرون متعة الاسترخاء بعد فتح أزرار البنطالون بعد تناول وجبة دسمة . يتذكر أحدهم الديك الأليف الذى اقتناه كطفل ، وكيف ذبحت الأم الطائر ثم طهته ، وكيف أكله الطفل بأكمله تماماً حتى يتجاهل الحزن والأسى .

رغم أن موسيقى باندونيون تتكون تقريباً من إيقاع التانجو ، لم يرقص أحد رقصة تانجو كلاسيكية منمقة . لم تميز باوش مرة أخرى ذكريات الحنين الرومانسية ، بل إستبطلت النسخة الإضافية الميلودرامية للتانجو . لقد كسرت الأشكال ووجد الشركاء أنفسهم فى أوضاع غريبة معبرة عن كل من الوحدة والألفة الحزينة . يرقص التانجو على الركبة أو فى دورات بطيئة لانهائية ، ويميل

الراقصون برفق على بعضهم البعض . وتصبح أشكال الرقص الزوجية بالضرورة غير متقنة وعذيفة . تجلس النساء منفرجة الساقين بين أذرع الرجال المنحنية ويسمح لأنفسهن بأن يحملوا بهذا الوضع المرهق كما لو كانوا مسحورات وبدون حياة . تسعى النساء بتماسك يائس عن طريق تطويق أنفسهن حول أرداف الرجال ثم تنزلق بضغف كما لو كن يسعين وراء الزلفة القديمة في غرفة رقص التانجو ، وهى الحماية التى لا يمكن توفيرها .

ينفصل الثنائى فوراً ليستعرضا أنفسهما بقرب مقدمة المسرح ، يكشفان الحيوية الحسية للرقص المطابقة للمقطوعات السابقة . هناك محاولة للحصول على الهدوء فى لحظات ما بين الهدوء والهيّاج ، تقريبا كما لو كانت تجربة جديدة تماماً . يلمسان بعضهما متمسكين الطريق للمقارنة وسعياً وراء التقرب .

فى النصف الثانى من العرض ، يأمر راقص الجمهور قائلاً : افعلوا شيئاً ! ثم يعود إلى موقف الترقب السلبى . إن باندونيون هى فقرة أخرى موازنة للبحث ، وتظل نتيجتها غير أكيدة . تؤكد باوش وراقصوها عجزهم وحيرتهم فى وجه التقاليد المسرحية التى تصر بالتأكيد على حقوقها فى الترفيه والامتناع . إنهم يجسدون رفضهم لتقبل قيود المسرح للمسرح ذاته ، وذلك للبحث عن الإنسانية التى قد تدركها فقط خارج حدود العمل ، والمؤسسات والأدوات .

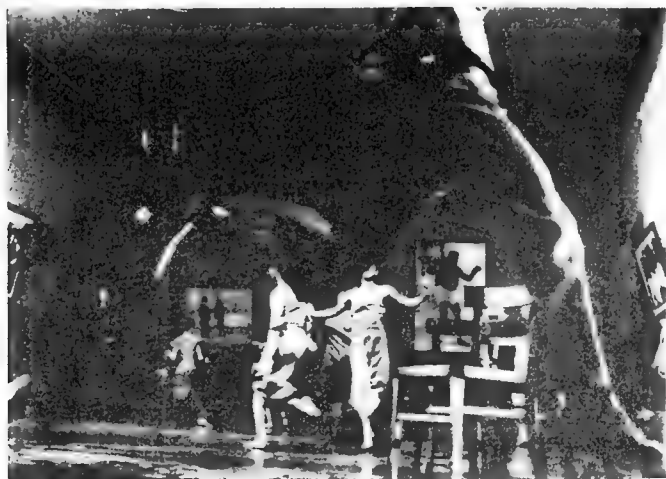
على ذلك ، تنشأ للمشاكل . رغم أن فى باندونيون تلجج باوش بصراحة مضاهية للمنظر المسرحى الطبيعى التام - فى تأكيد التباين ، إلا إنها ما تزال تتراجع قليلاً إلى عالمها ، فيصبح ستوديو الباليه وعنفوان تدريب الباليه والمنافسة القاسية مجازاً للحقيقة ذاتها . بينما كانت نوعية أعمال سابقة أساساً انعكاساً لأوضاع الأعمال المسرحية ، تركز باندونيون الأنظار بعمق على الحقيقة المسرحية . ينجح من جديد أسلوب التغريب الذى نجح سابقاً فى تبديد السحر المسرحى الزائف بسهولة دون السقوط فى فخ أن يصبح المسرح لنفسه وعن نفسه فقط .

تضعف أشكال التصميم الحركى . وتزداد حركات المجموعة جموداً فى المشهد . ونادراً ما تستخدم التشكيلات مثل الدوائر والخطوط المائلة والحركات الديناميكية من مؤخرة المسرح إلى مقدمته والتى تضيف مادة تصميم فعالة على

الأعمال السابقة . تبدلت التباينات المركبة والمتصلة بالموضوع من خلال نمط ثابت تقريباً ، حيث يبدأ شخص واحد أو ثنائي في سلسلة حركات تكررهما الفرقة . يتعرض عمل باندونيون لتناقضاته الجوهرية الداخلية ذاتها ، كما يعرض رؤية واعية عن الحقيقة المتصلة بالرقص . تهدد طاقة المسرح الراقص باستنزاف ذاته في سباق الماراثون القاتل .









١٩٨٠ - قطعة لبينا باوش

A Piece by Pina Bausch - 1980

اتخذ هذا العرض عنوانه ببساطة من تاريخ التأليف، ١٩٨٠ (١٩٨٠ - قطعة لـ لبينا باوش) وهو عرض يستكمل البحث السابق - وإن يكن بشكل غير مباشر - الذى بدأ من اختبارفضاء العرض فى كونتاكت هوف وأسطورة العفة . تقوم باوش فى هذا العرض بإستبطان الأحداث الخارجية . يفتح المسرح مرة أخرى حتى الجدران العازلة للنار ، ويغضى المسرح بسجادة مكسوة بعشب حقيقى يملأ المسرح برائحة الرج الرطب ، وعلى ذلك فهذا مثل آخر يعزز ما يشجعه المسرح الراقص من أحاسيس . تبدلت التماسيح من أسطورة العفة وفرس النهر من آريس بغزالة محشوة فى وضع الرعى الثابت . لقد تبدلت الأماكن الداخلية والخارجية حيث أصبح المسرح مجالا طبيعيا للمسرحية . ماهى الطبيعة إذن ؟ وماهو الفن ؟ لقد أصبحت الحدود غامضة وغير مميزة .

تقدم الفرقة - بعد إضافة ساحر ولاعب اكرويات على قضبان متوازية تقريباً - لمدة ثلاث ساعات ونصف من الرفيو تيمات باوش المألوفة : ألعاب الأطفال، وذكريات الطفولة ، ثرثرة الحفلات ، والطقوس البرجوازية الاجتماعية ، بالإضافة إلى الوحدة المتأصلة فى أشكال فارغة . تكمل ١٩٨٠ البحث عن الدوافع الأصيلة وراء التحجر الفكرى والعاطفى والتضاؤل ، والآن نرى نماذج بدون معنى للسلوك المعاصر ، مثل حفريات الآثار تبحث باوش فى طبقات الحياة اليومية ؛ وتحاول

١٩٨٠ اكتشاف الجسد الحى وجلبه إلى السطح الحيوى بكل ما فيه من عواطف جديدة . تصنع الفرقة اختبارات متكررة على ملائمة المادة التى اكتشفت .

نعالج باوش مجال دراستها للاتصال الجسدى بحذر شديد . فلا ترضى بمجرد الهجوم أو العرض الكوميدي لهذه التقاليد ، بل تهدف إلى إظهار الاحتياجات الحقيقية المتأصلة فى الطقوس . نتيجة لذلك ، يحافظ عرض ١٩٨٠ على توازنه الدقيق .

تظهر العديد من العناصر المألوفة فجأة فزرى حديقة كالتي رأيناها من قبل . تسمح سهولة وصول المسرح الراقص للحياة اليومية ، والحقائق الدنيوية بتطور مدھش لمجموعات جديدة من إيماءات الإتصال البسيطة . فى أكثر المعانى ايجابية ، يتم التساؤل عما هو مألوف ، ومع تعتم أحداث العرض تحدث فرصة الإكتشاف ، بواسطة مصطلحات معينة تدعو لتأمل ، إما حيوية غير متوقعة أو تناقضات محيرة وضعيفة . ويضعف تمييز التسلسل الاعباطى بين ما هو هام وثافى ، وبين التفاصيل والفكرة المهيمنة المتكررة . مما يسمح بتبدل الطقوس والذكريات الفردية مع طقوس المجموعة .

يحدد هذا المبدأ اختيار الموسيقى حيث تمنح الألحان الانجليزية القديمة وأغانى من كتابات شكسبير جوا وقورا ومبجلا لمهرجان الـ هارموني كوميديا ولموسيقى الفيلم (مثل جودى جارلند التى تغطى فوق قوس قزح) أو الموكب العظيم المجيد لإدوارد رلجاز . ومرة أخرى ، تحدد التغيرات فى أسلوب الموسيقى النغمة الملائمة للمشاهد المختلفة ، إما خلال التناقض أو المدح . تتحول الموسيقى الصاخبة إلى أخرى هادئة وتتحول الإضاءة إلى عتمة والسرعة إلى بطء . تتوطد الأدوات المتطورة مع نيمات المسرح الراقص الآن .

فى بداية ١٩٨٠ التى تمتد لأكثر من ساعة ونصف ، تتأكد ذكريات الطفولة والطقوس الطفولية . فى المشهد الأول ، يجلس راقص وحيداً على المقعد ، ويحتسى شريكه بحماس طفولى ، ويؤكل لقمة لكل فرد من الأسرة . (نسمع فى الميكروفن ، هذه لأمى ، لأبى ، لطنط مارجرىت ...) تدخل الفرقة من اللقاعة ، يخطون خطوات واسعة يؤدون إيماءات مبالغه - كما لو أنهم يرتدون دثائر أو وشائج - فى ملابس سهرة . على غرار توجه الفرقة السابق المباشر - أو الذى شارف على أن يكون عدوانياً مع الجمهور - يعرضون الآن سحرا وافرًا .

وكالمعتاد ، تجسد الرقصة طقوس الإيماءات الجسدية اليومية ، إما من خلال شكل الرقير الممرحى أو من خلال تحلل لقطة سينمائية مألوفة .

تتقابل مجموعة منتقاة للاحتفال ، ولكنهم لا يشعرون بالراحة وهم جالسين على قطعة العشب الإصطناعية . يتنافر دخولهم الأحتفالى مع مشهد عيد الميلاد الفردى الذى لا تجد امرأة فيه من يهنئها بعيد ميلادها فتحثفل بمفردها . وفى مشهد آخر ، يضع أحدهم ثقاب بين أصابعه ويشعله . هكذا ، تنتج الوحدة والخسارة من طقوس عجيبة ، حتى أن تصريح الحب الذى يتوافق مع تعبيرات الغيرة ، لا يوجه لشخص بل إلى مقعد . أصبحت المظاهر الكاذبة للإحترام ، والعلاقات الشخصية خاوية . يكشف تجمع المجموعة فى رقصة البولناز الاحتفالية عن فراغهم الحقيقى .

تعتمد تيمات رقصة ١٩٨٠ على الوحدة والفراق والحزن والموت . تصف ١٩٨٠ مسار الحياة منذ الميلاد والطفولة والنضج والرشد إلى الموت . يمكن إدراك المعنى الكامل لكبر السن عندما تقارن حركات كبار السن باللاعب على القضبان المتوازية ومع الراقصين الشباب على المسرح ، أو عندما تعزف اسطوانتان لـ جودى جارلند فوق قوس قزح ، حيث تعزف واحدة عند بلوغ سن السادسة عشر والأخرى عند قرابة نهاية عملها بالفن عندما يضعف ويهن صوته .

فى هذا العرض الشخصى ، الذى يحمل اسمها لأول مرة ، تختبر باوش من جميع الزوايا العلاقة بين البداية والنهاية ، والقوة والضعف ، والشباب والكبر ، وللقيام بذلك تمر بحالة هائلة من الحزن . يصبح المسرح مكانا للتأمل يمكن تجربة المشاعر فيه مثل الحزن الذى اختفى تحت الرسميات مرة أخرى .

أعطيت اللغة أهمية زائدة ، عندما تشير الكلمات - إما المكتوبة أو المعلنه الأداء أو المعنى الجسدى إلى التحدث عن المشاعر الحقيقية . عندما تستعد المجموعة للرحيل مستأذنة من المضيفة ، تجعل القيود الخفية الوداع شبه تعزية . يكشف الجسد ما تحاول اللغة إخفاءه .

تسمح باوش بالتباين وبذلك تبنى مصداقية للمشاعر حيث يدرك المرء أن هفوات اللغة المألوفة تعبر عن داخلات المرء . تنوى الهستيريا أن تكتم الخوف وقلة الثقة ، ولكنها فى الحقيقة تعرب عن الحقيقة مع كل كلمة . أصبح الحوار يعتمد رفض المشاعر كما لو كان ذلك من شروطه وبالمثل ، تشبه السخرية ذلك

حيث تقول فتاة ممسكة بأنفها أن ... على جميع الركاب ترك السفينة ، اننا نبحر .
تكشف رحلة فرقة فويرتال وخاصة عرض ١٩٨٠ عن الطبيعة المحدودة
والمحددة للرسميات في الحياة اليومية .

لا يمكن أن يخفى الضحك نوبة الحزن والخوف . إن الاحساس بالضيق
والفقدان هو محور العمل ، كما إنه يشير إلى إمكانية الحصول على السعادة
والاتصال .

يوظف الحنين للطفولة المفقودة رغبة السعادة . تتذكر امرأة كيف كان
يلبسها والدها ثيابها في طفولتها . بينما تتحدث أخرى بصراحة عن مخاوف
الطفولة من اللصوص ؛ أو هز أنفسهم حتى النوم عند سماع أغنية مساء الخير ،
تصبحون على خير ؛ يسمح رجل بضرب خفيف رقيق على أردافه العارية .
ويغنى آخر بسعادة حماسية قائلاً: أمي الحبيبة ، امحيلي حصاناً صغيراً .

تبدو تلك اللحظات محفورة في الذاكرة منذ الطفولة : عندما كانت الأماني ما
تزال ذات نفع . تبدو أشياء غير متسقة مع بعضها للكبار ، وتبدو هي نفسها
منطقية كلياً في نظر الطفل ، ونرى سلسلة من حركات فتاة تلوح بمندليها كعلم
وتتهافت إنني منهكة ! وتركض في دوائر حتى يجبرها التعب على التوقف ،
وحتى تصبح العبارة صادقة .

يحرك عرض ١٩٨٠ لحظات الهدوء في مقابل صخب المناسبات الرسمية .
يقف الراقصون بجانب بعضهم ، ويمسحون دموعهم من على خدودهم بإيماءات
سريعة وصغيرة ، ثم يصفقون بهدوء مكررين التسلسل حتى نرى رقصة إيماءيا
صامتاً حزيناً .

عندما تصبح المشاعر طاغية ، يبدأ الرقص الذي تستخدمه باوش في ١٩٨٠ ؛
ولكن دائماً ما يكون في شكل تغريبي ، ومحدود لإمرأة واحدة ، ترقص فقط
لنفسها ، ودائماً في الخلفية ، كما لو كانت تستدعي لحظات منسية . في تلك
اللحظات الحميمة ، يجد الفرد هويته ، ويتحد مع نفسه . يبلغ العرض ذروته في
لحن فردى حزين جميل وشاعري حيث تصبح المنضدة الخضراء شريك الراقص
الوحيد .

مرة أخرى ، تراجع قوة الحركة . حيثما تفشل الكلمات ، يفشل الرقص أيضاً .
إن ما يحاول أن يعبر عنه المسرح الراقص ليس له شكل واضح لذلك يجب أولاً أن

نكتشفه تحت جميع الأشكال حتى يكون ذلك اللحن الفردي مثل ضابط الوقت حيث ما تزال باوش تستخدم حركات مصممة وملحنة بكل ما فى الكلمة من معنى التقليد .

تتسرب ذكريات أخرى من مقطوعات سابقة إلى ١٩٨٠ . يتقدم الملك المستعار من ريناتا تهاجر الآن عاريا متوجا كرتون على رأسه ، قائلاً : لقد سرقت !

وفى بقعة أخرى ، نتعرف على الزوجين العجوزين من الربيع الثانى . يتلثم سارق البنك بقناع من الجوارب ، وتتعارض حركته البطيئة مع هستيريا المجموعة . تتجاور لحظات الخيال الرائعة مع لحظات الخطر ، عندما يلقي الرجال امرأة من يد لأخرى مثل الكرة أو عندما يمسك الرجل بإمرأة من يدها وساقها ويدور بها مثل الطائرة . ومرة أخرى ، يصنع الرجال مشهداً مبهجاً ، فينهض أحدهم ويلعب دور حساء الحفلة ويقازل الجمهور بمنولوج كوميدى خيالى .

يعتمد الجزء الثانى من ١٩٨٠ الموقف السابق بألعاب استقهامية وعروض سخيفة . يجب أن يصف المؤدون بلادهم بثلاث كلمات تظهر التحيز المألوف لها . تعنى كلمات نيجينسكى ، والفودكا ، والشوبين بولندا . وتعنى كلمات جون واين ، همبورجر ، وكاديلاك الولايات المتحدة . يستجوب راقص فى مؤخرة القاعة الآخرين عن خوفهم وعلى كل منهم إن يجيبه بصوت عال أثناء تراجع المجموعة تدريجياً إلى مؤخرة المسرح . تصبح اسئلتهم لبعضهم عن الندبات التى يحملونها كما لو كانت منافسة غريبة يكافأون فيها الورود والأكاليل ، بينما يقاس الإطراء لتحديد الفائز . يصبح حمام الشمس بمثابة عرض كوميدى لتلوى الجسد حيث يعرض كل منافس جزء واحد من جسده للضوء مغطياً بدقة كل شئء سواه .

تعتبر الحياة مجموعة إلتزامات والمسرح واحد منهم يظهر الحقيقة . تؤدى المبالغة الكوميدية أيضاً سهولة إهمال تلك المنافسات عديمة الجدوى . فيتحول الضحك فى المسرح الراقص إلى تحرر .

يبتسم الراقصون ويقفزون ويشكلون صف كورس ، يكشفون عن سيقانهم ، ويتحدثون عن الديناصورات ويكررون إلتواء اللسان . ولا تحذف اللغة الألمانية فى عرض الصفات القومية حتى أن فى صحتك ، فى صحتك يا صديقى نثير جو المنتدى المبطل .

إن حالة هذه المجموعة المهمة بحماس بعرض المظاهر تتذبذب بين المحاولات الاحتفالية المسرحية والوحدة ، وبين إصدار متفائل صامد و اليأس ، وبين النشاط الهستيري والتكيف النفسى .

يكشف الحل ، العنصر الذى يشير فجأة إلى الحيوية غير المتوقعة . وغالبا ما تكون حقيقة المشهد - وبالتالي رسالته مختلفة فى المادة المؤلف منها المشهد ، ويجب على المؤد معالجة المادة بشكل خاص كى يكتشفها .

بما أن باوش تعالج العديد من المظاهر ، فإنها لا تحاول التعبير عن معنى وراء ما هو واضح فى التحولات المجسدة على المسرح . فليس الهدف هو توصيل رسالة ، غير تلك الواضحة فى معالجة المشهد . وليست العناصر المسرحية من صوت وإضاءة ، وحركة ولون أدوات لتوصيل الرسالة الخارجية . فهى تمثل أى شىء ، بل تحدث حقيقة المادية عن نفسها .

تتغذى المشاهد على مخزون التجارب الحقيقية المترجمة إلى نسق من الرموز الفنية على المسرح . يدعى الجمهور لدخول عالم التجارب وليس لدخول مؤسسة تعليمية . يصف الكاتب المسرحى هاينر موللر نزعة هذه النوعية الجديدة من المسرح على أنها الضغط المتزايد فى التجارب الحقيقية القدرة على النظر فى عين التاريخ ، وهى قدرة قد تكون السياسة ، وبداية تاريخ جديد للإنسانية . (١)

ولكن إذا نظرنا إلى ١٩٨٠ فى ضوء مجموعة عروض باوش الباقية ، يتضح - إن عاجلاً أو آجلاً - أن مورد التجارب الحقيقية مهدد بالنفاد . وبينما يبدأ الشكل الفنى فى خدمة عرض تباين وتنافر الحقيقة ، يبدو تطور مادة السياق كما لو أصبح جامدا . وباستمرار ، يضيع العنصر الذى قد يوسع ويبرز الأفق الذاتى للتجربة .





أسطورة العفة Legend of Chastity

تعد ألحان موسيقى الكمان الرومانسية ذات الصدى فى المسرح والقاعة لامعة الإضاءة بخوفر الرومانسية والحب . ترمز الأرض إلى المسرح المجرد الذى يفتح مرة أخرى إلى الجدران العازلة للحريق ويمتد أكثر للخلف حيث نرى جانبى المسرح بحرا مجمدا ، تخطو فوقه حورية خجولة قلقة ممسكة بعصبية حافة تنورتها . فجأة تقذف سترتها وتسال المشاهدين بإحساس مرعب وفصول ، هل تريدون إلقاء نظرة ؟ تقرر فص على الأرض، وتنتظاهر بالتبرز ويعدها تهز فخذها مشيرة إلى إنتهائها ، ومطلنة بكبرياء طفولى انتهيت ! .

إن المشهد الأول من اسطورة العفة - عنوان الرواية العالمية بقلم رودلف بيندينج - يعرف الموقف الأساسى ويضع اطار التيمة لهذه الأمسية الموجزة . إن الطفولة والصبيانية والرشد أو مراحل العمر تسعى للحصول على الحب الذى نفقده ونقاومه ونحن له مثل ذلك الإشتياق للألفة والأمن المتأصل فى الطفولة والذى يخلق فيما بعد فى تقاليد الكبار حيث تزداد السيطرة التامة على مشاعر المرء ويسيطر التباين مثل : الفضول فى تلمس الطريق واكتشاف المرء جسده وجسد الآخرين ، واكتشاف المحرمات وحدود الاحتشام ، وشعور الذات بالذنب الذى يستسلم له كل من الفرد والأزواج ، بيد أن هذا التضاد لا يطرح على شكل تناقض مفاجيء ، بل تشكل الاضطرابات والضغط اللذان تؤدى اليهما تقاليد السلوك الاجتماعى الجانب السلبى فى العرض ، بينما فى الجهة المقابلة ، تعتبر بهجة

تخطى تلك التقاليد حالة وسيطة بين ماهو محرم والرغبة فى ممارسة العلاقات الجنسية بدون خوف أو رهبة .

إذن نكتسب أسطورة العفة بعداً إضافياً بالمقارنه بما سبقها ، وعلى غرار العاملين السابقين كونناكت هوف و آريس اللذين تم تجسيدهما لما امتازوا به من كشف جذرى للأجواء الشخصية فى تجربة التنافر بين الجنسين والإغتراب فى أسطورة العفة . نقل نسبيا العقوبات التى تحول دون تكوين علاقات حقيقية بين الأفراد . يتضح هنا البعد الإضافى عندما تنزع الفرقة بأكملها ، ملابسها على موسيقى الستريتز الصاخبة وتطرحها بعيداً ، أو عند الوصول للمشهد الأخير ، لما يأخذون يد بعضهم البعض ويغنون مع الموسيقى ، ويرقصون عند مقدمة المسرح فى أداء فج للشارلستون . استخدمت الأرائك والمقاعد ذات الأذرع بألوانها الزاهية المنتشرة فى أنحاء المكان لتكثيف مسارات الحركة المجهدة على المسرح ، كما فى حالة الأطفال الذين لم يتأقلموا بعد مع وظيفة الأثاث . توضح تلك اللحظات إمكانات أخرى كامنة فى المسرح الراقص .

رغم وجود هذا العنصر الجديد ، تظل المشاكل المألوفة محلها . تستمر نفس القصة ، فور تعبير باوش عنها : فى الواقع ، دائماً ما نتعرض إلى علاقات الرجال بالنساء ، أى تصرفاتنا أو رغباتنا ، أو عجزنا وقلة حيلتنا ولا يتغير ذلك إلا فى بعض الأحيان فقط .

فى الشبقية erotisme ، كتب جورج بانائى قائلاً : تتعرض الروح الإنسانية لكثير من العقوبات التى تعترض طريقها . ودائماً ما تخاف من نفسها . وما يخيفها هو دفعاتها الشبقية . ترفض القديسة المرعوبة الخلاعة : إنها لا تعرف شيئاً عن طبيعة العواطف التى لا تعترف بها ولكن قد يتغلب الرجل على ما يخشاه . ويستطيع أن يواجهه . تعتبر هذه العبارات جوهر محتوى أسطورة العفة .

يعتبر الخوف من الذات والخوف من قبول الذات وعدم القدرة على الاعتراف بالرغبة فى الحب بدون شروط من العناصر الدائمة المطروحة فى عمل باوش وتكرر مراراً كمجال للتوتر وكالقوة المحركة التى تحول الإيماءات العاطفية المدروسة إلى إيماءات عنيفة وعدوانية تعبر عن الرفض . إن النقطة التى يحدث فيها هذا التحول هى النقطة التى تتصادم فيها الرغبة بالتقاليد . تشجب قواعد الملكية والملابس والفضيلة ورغبات الإنسان واشواقه . يمكن التغلب على القلق

بمواجهه مصادره مباشرة فقط ويعنى هذا بالنسبة للمسرح الرافض عرض هذه المصادر بصراحة ومباشرة : يقف رجل ببذلة سهرة سوداء فى مقدمة المسرح وظهره فى اتجاه الجمهور . يحدد رجل آخر أجزاء جسده الحساسة بطباشير أبيض ويصف أفضل الطرق لجرحها .

لهجر : تركض الفتاة الصغيرة التى تركها أباه فجأة إلى الباب وهى غير قادرة على الدخول أو الخروج . تزداد حدة صياحها ولا يمكن مواساتها بتجمع الناس الذين يعدون لثونهم فى النهاية .

الإتصال التقنى : يتصل تليفونياً شخص جالس على كرسي متخذاً أوضاع غريبة ويظل الخط مشغولاً .

الخجل والحياء المتكرر : يغطى المؤدون وجودهم بأيدهم خوفاً من كشف أنفسهم .

أسطورة الذكر : يغنى رجل أغنية روى مان أننى اكسر الكبرياء فى المرأة بأسى بالغ يوازن النفس المتقطع بين الضحك والدموع .

صيادو الحظ : تتكىء المرأة على الكرسي كما لو كانت نائمة . يغنى جوستاف جروندجنز من مكبر صوت عن الحظ القليل . يفقد الرجال عملات نقدية فيبحثون عنها تحت المقاعد وتحت ثنورات النساء ، فقط ليفقدوها مرة أخرى . تظل النساء بدون حراك . كما لو لم يكن هناك ما هو غير عادى ، تزحف أشكال صناعية لتمساحين وسط الصيادين الهائجين ببطء قاتل ، ويذكرات لكائنات خرافية من عصر سحيق ، كائنات سحبيى جميع مشاكل الإنسان ومنغصاته . ويسرعة متوقعة ، تندمج التماسيح فى الأحداث على المسرح ويبدأون خطأ شعرياً وخيالياً فى العرض .

تفسر تلك المشاهد الهادئة والحزينة السلوك المتطرف فى العرض وتضعه فى مواجهة أنماط سلوكية أخرى حيث تختبر رغبات الانسان بمعيار السلوك فى الثقافة الغربية . نترجم اللغة المستقاة إما من الأدب الشعبى أو الكلاسيكى إلى أحداث تكشف عن نفسها كما لو كانت غير لائقة أو سخيفة .

بينما نقرأ فقرات امرأة من Oridians amatoria ، تجتمع الفرقة على مقاعدنا ، ويلتزمون بترجمة ماتسردة المعلمة فى أمور الحب إلى أحداث . يتطور فن الحب

إلى تدريب فنى باهت ، متجهين إلى محاولات بهلوانية كوميدية غريبة فى شكل اتصال جسدى . يبدو Ovid أفضل قليلا من أى تمارين حديثة عن الإباحية الجنسية . تتضاءل الحواجز بين الفن وما هو تافه فيتساويا .

تنطبق نفس المقارنة على تكرار أجزاء من قصة بيندينج التى تسرد فى صياح صاخب . تحكى الأسطورة الوهمية عن ايف الصغيرة التى تلتقى مع أم الاله والطفل المسيح المجرى ، والذي تعطيه قميصها بمنتهى الكرم وفى المقابل تكافأ بهبة الفضيلة الأبدية . تحمل هذه الأسطورة تلميحا شهوانيا مكبوتا .

قد تفسر القصة بأسلوبين مختلفين أحدهما هو أسلوب الحكاية الرمزية ذات الدرس الاخلاقي حيث هبة الفضيلة الإلهية كما أملتها المحرمات والتقاليد والأخلاقيات والأصول بما يمنع الإقتراب من التجربة الممتعة للجسد وحيث يشير السلوك المحدود إلى الشروط الصارمة . أما الأسلوب الآخر ، فى رسالة ايف الصغيرة ، فتتطابق فيه القدسية (الفضيلة / التقاليد) مع الفحش - لا إراديا أو عن قصد كما فعل باتاى . هكذا يصبح الفحش الواضح نتيجة طبيعية وضرورية للإطلاق خارج ما تسمح به التقاليد الجسدية البرجوازية .

يعتبر هذا أساس التردد المثير لأنغام الأطفال . تمارس طقوس الاندفاع الجنسي باستمرار . تغوى النساء الرجال كالحوانات ، تغنين ، وترفعن حافة ثديياتهن أو بكورة مشبكة بخيط مطاط كما لو كن يداعبن قطعهم المفضل . تؤدى امرأة خدعة ولاعة السجائر (آه ، هل يمكنك ، ربما ... اشكرك ، اشكرك ، هذا جيد .) وخلال الميكروفون ، تشجع الفاتنة عند منطقة الضوء الأحمر الرجال بانغام ناعمة تعالوا ، تعالوا . إن كل شيء واضح بالصفارة ! فتثير شكلين من الإزدواجية ألا وهما : القذارة والنظافة ، الإباحية والخصوصية .

تلعب باوش هنا أيضا بأنواع فنية مختلفة حيث يتصادم الفودفيل ، مع الميزريك هول ، مع جو الحانة بالاخلاقيات البرجوازية . وتصبح الأطراف المتقابلة نسبة فى علاقتها ببعضها البعض حتى تلغى بعضها البعض فتتضاءل الحدود بينها فى هدوء مرح ومن خلال خدع غريبة تعزز كل من الجانبين .

يتلاعب المؤدون بكرات وهمية ويأكلون الجمبرى فى احتفال كبير ، مشيرين بوضوح إلى الشبقية الكامنة فى أفعالهم . ثم يجسدون مشاجرات زوجية على أريكة . فيحكى أحدهم قصة تراجيدية كوميدية عن سمكة زينة مدربة للعيش على

الأرض ، حتى أن هذا الكائن أصبح غريبا عن بيئته الطبيعية ويهدد بأن يغرق نفسه في الماء .

يتحول مشهد السيرك المشؤوم إلى موقف إنساني . ويفقدان الاتصال بالدفعات الشبقية الذاتية خلال تقاليد ثقافية تناقض غرائز الانسان على مدى عصور مختلفة أصبح الناس يخافون من مشاعرهم الشبقية . ويصل التوتر الناتج عن ذلك إلى نقطة قاطعة ، حيث تتزامن رغبة الإنسان وعجزه عنها عندما تصفها امرأة تشجع رجل على إقامة علاقة معها في البداية فقط كي تدفعه بعيداً بعنف قائلة له : لا تلمسني ! وينشأ التضاد كمبدأ بنيوي لكل من المضمون والشكل .

كما في أعمال سابقة ، تحتوي أسطورة العفة على أنماط الأدوار الأساسية لباوش في مجموعها . وهي تتضمن قائد / مفتش ، والفاشل / الخاسر أبديا ، الذي يجرؤ فقط على أن يخطو للأمام كطفل جبان مزعج (اننى العم اللطيف .) تعتبر النساء الأبطال الحقيقيين للعمل ، أما داخل حدود قيود المجتمع ، فتقل مساحة أفعالهن . تتحدد أدوار النساء بدور الفتاة الصغيرة المرعوبة ، الحساسة والريقة ، وتناقضها مغوية الرجال الضليعة التي تسرف في الحلوى وتحدث بثقة مع الجمهور .

تتخسر التناقضات المشتركة في marnish reduction school وفي مذهب المتعة المبالغ فيه ، وتحصل النساء على فرصة ضليعة لإكتشاف الذات . ولكن ، على غرار التقاليد المسرحية ، نتعرف على هذه الأدوار بشكل مبهم ، بما يترك مجالا للجهد الذى يكمن داخل محاولة التغلب على تلك العوائق الإنشائية .

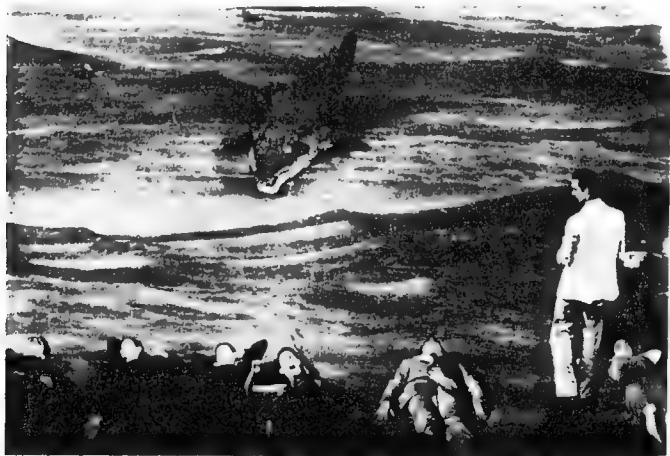
وبالمثل ، تتكرر صيغ تصميم الرقص ، رغم أنها هنا نقل وتتخذ شكل أنماط أساسية في الرقص المعتمد على استخدام الفضاء المسرحى من خلال الميل المألوف الذى تظهره الفرقة لقلب الأدوار (فترتدى النساء سترات ، ويتصنع الرجال الأنوثة) ، واستخدام الدائرة كرمز تقليدى لعدم الانحياز ، والمجابهة ، والعرض الفاضح لدقائق الحياة عبر المسرح . تحتوي اسطورة العفة أيضا على محاولات متكررة للوصول للجمهور وتحريره من موقفه السلبي المتزقب . يقترح الراقصون على استخدام التليفون ويمررونه بينهم . تصوب مسدسات مائية إلى البيت ويتم مخاطبة الجمهور إما مباشرة أو بالإيماء أو بالتمثيل الصامت لكى ينضم إلى العرض .

عامة ، فيما يتصل بـ أسطورة العفة ، تصبح المشكلات والتناقضات في عمل مسرح فوبرتال الراقص واضحة تماما . ورغم كسر القيود المسرحية ، تظل الأمسية عرضا مسرحيا . يمكن تكرار التقاليد المسرحية ، كما جسدت على خشبة المسرح مراراً ولكن لا يمكن حذفها . ويؤدي الممثلون أدوارهم داخل هذه الحدود المسرحية بغية الإحتباء خلفها في إطار عرض إحتواء الذات بدون تأثير .

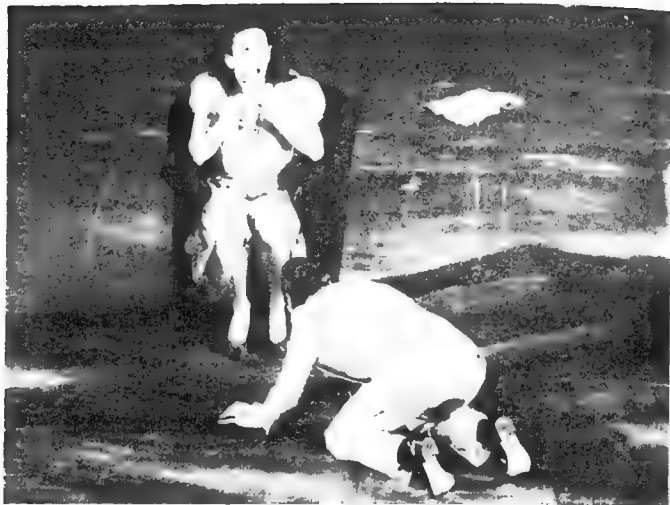
يعنى الإلتزام المتواصل لكل من العرض والمؤديين بالتعبير عن شيء ما ، الإلتزام لإبداع الفن المسرحي باستصدار بأي شكل . يواجه مسرح الصور والتجربة الحدود المسرحية بقله . تزداد مرونة التقاليد المسرحية ويحرر الرمز المسرحي حدود الأدوات المسرحية .

يتعرض مسرح باوش الراقص أيضاً إلى الحاجة لفن الممرح المقنع ، الذي تفتقده عروضها بدرجة متزايدة . وبينما ؛ كونفاكت هوف ، على سبيل المثال ، تم بناؤها بالتبادل بين الحركات السريعة والبطيئة والموسيقى ، فقدت أسطورة العفة التناغم الدرامي والسياق . وإنقلابت الموازين التي توازنت مرة وتلاشى العمل في عناصر متباينة لم تعد متماسكة بمبدأ الفن المسرحي .

تتقلص الحرية المكتسبة مراراً بالحدود المتأصلة في أدوات الإتصال المسرحي . تنقطع القوة الدافعة تجاه الجمهور تكراراً على خشبة المسرح . وتستنفذ القوة الثورية للمسرح الراقص نفسها تدريجياً ومنطقياً في معركتها ضد الأدوات المسرحية .







الفالسات

The Waltzes

يتحرك الراقصون في تشكيلات متقاطعة وهم يتسمعون باستحياء أثناء محاولة توازن مراكب ورقية صغيرة على كفوفهم وأيديهم الممتدة . يرحب النداء الآلى فى ميناء هامبورج بالسفن القادمة بنبرة رتيبة عالية كخلفية مصاحبة لهذه العملية الدقيقة . توصف السفن وفقاً لأحجامهم وحمولتهم وسعتهم ونحيبهم أناشيد وطنية هائلة . بكلمات ... ثم نقول بينا ... ، يخطو راقص أمام الميكروفون ليعد ويفسر المهام التى أعدت باوش فرقتها لها خلال البروفات . تتلاشى التشكيلات ويبدأ الراقصون بوضع علامات أماكن فردية لأنفسهم بالأدوات الملقاة على الشاطئ - وهى نباتات وحجارة وقصاصات ورق . يلوح بعض الراقصين على جانبي المسرح بأذرعهم على هيئة رموز مورس ، كثيراً ما يتضاءل الحديث فى الفالسات إلى إشارات وإيماءات بسيطة . وتدرجياً ، تسيطر الأنشطة الشخصية على الفرقة بأكملها مستلقاة على أرض المسرح لتشكل مركبا كبيرا .

يوطد الوصول والمغادرة والسفر لعبور الحدود بإلحاح خلال الأناشيد العسكرية ، والثناء الوطنى والرغبة تحبس جزء صغير من السعادة الشخصية . أثناء افتتاحية الفالسات بأكملها ، تنتشر الأناشيد الوطنية مراراً بين المجموعة الموسيقية المكونة من مزمار الفالس البرازيلى والفرنسى وفالس بيان و بنتوروسى . يشكل الراقصون أشكالاً - كالأهرام والأشجار - التى تشبه تنسيق الجثث . عندما -

وبمصاحبة نفس الأناشيد - يحمل الممثلون قواريرهم الورقية أمامهم بطفولة صادقة ، يظهرون في محاولة لفهم الهندسة الجميلة والممتدة لأشكال لعبهم الهشة .

قد يكون شعار الفالسات : لم تعد هذه بداية الحرب بل توابعها . وتستر الحرب ، وقد أصبحت حقيقة حتى في العلاقات الشخصية مما ساعد على نقلها إلى كلاشيهات جامدة وصارمة . إن ساحات حرب الحياة اليومية داخلية وخارجية ، وتضم عرضاً للتقاليد غير المفيدة ، ويقايا العواطف المكبوتة . ولكن قد تكون المقاومة ممكنة وإذا لم تكن ممكنة عن طريق السياسة والبرامج الاعلامية ربما تكون ممكنة إذن خلال الشعر .

تتابع الفرقة العرض بحركات سباحة راقصة مسترجعة فترة الكوارث لكل من الماضي والحاضر - هيروشيما و بلفاست وأفريقيا الجنوبية وأفغانستان وميونخ ويون أيضاً . يبتسمون بفرح للجمهور وهم يقومون بذلك . ثم ينتقلون من المسرح خلال نشيد وطني آخر . بحذر وابتسام متوتر ، يظهرون من أماكن اختبائهم وهم رافعين أيديهم كما لو كانوا مستسلمين ، ويبدأون التحول ببطء لموسيقى الفالس .

يظهر الفرع في جمال الشكل الفني ، حيث يرقصون بأنفاس محبوسة . يتوقف الوقت مؤقتاً ، تاركاً الاحساس بالشك . يصبح الخيار بين الحياة والموت أمراً مميّناً أما حب الحياة فينفجر حتى وسط التهديدات والخوف . تقوى الفالسات بهذا النوع من الأسى العميق وهذا الخوف من البقاء .

وعلى ذلك ، وفي نفس الوقت ، ترفض الفالسات الأسطناعية بتحمس أكثر من الأعمال السابقة . لقد استخدمت الإضاءة لأبسط التأثيرات ، كما تباينت درجات الإنارة مؤدية إلى اختلافات واضحة في الجرم المسرحي . في الفالسات يتأثنت المسرح بديكور قليل ، ومقاعد تجلس عليها الفرقة بأكملها خلال لحظات الاستراحة ، ومنضدة ، وبيانو و فرق هذا كله زهور . وتم إفراح الطريق لكل ما هو حافل بصورة ذاتية تعبر بوضوح عن نفسها بدون الحاجة لمزيّنات إضافية . لقد أصبح المسرح فضاء لتجربة اجتماعية حقيقية قابلة للمقارنة بالأخرى ، أما الناس الذين يعملون فيه فيريطون المسرح بدنيا تجاريهم ، مظهرين أنفسهم على حقيقتها .

يرفع الراقصون رؤوسهم المحنية وهم واقفين في صف كما لو كانوا في استعراض وهم يعلنون عن اسمائهم الأولى وينتحلون الألقاب . تبدأ الرحلة إلى

الماضي أيضا أثناء تعداد أسماء الأشخاص الذين تركوا الفرقة أو هؤلاء الذين ماتوا. يجب أن تصان الذكريات . وعلى كل فرد أن يعرض المتاع الخاص بعائلته . ساعة ، أو مقص ، أو نموذج قطار قديم . ويرد تاريخ ذلك الشيء . تتكرر الحكم والقواعد السلوكية التي يعطيها الآباء للأبناء ، مثل تلك الأقوال البليغة من ألبومات أنوجراف الأطفال ، بغية إضافة تلميح بالأمن لمستقبل غير مؤكد . ويقص الراقصون طموحهم المهني المبذلى .

قد تتغير الجدية البسيطة لهذه الأحداث فجأة إلى سخرية خلال المبالغة الكوميديّة، كما في التصريحات المفسرة التي تقدمها امرأة عن رغبتها في أن تكون عالمة آثار ، أو راهبة أو جاسوسة . يقف التاريخ الشخصي لكل فرد كعنصر من التاريخ العام الأكبر الذي يكشفه كل فرد ، ولكنه يعتبر أيضا تاريخ الراقصين في المسرح .

نتيح الفالسات درجة اختلاف أكبر عن المؤسسة المسرحية أكثر من الاعمال السابقة . وتعد ثم قالت بينا ... عبارة أساسية تكررت ويصف الراقصون خلالها الإجابات التي وجدوها على أسئلة المصممة . ويصف الراقصون أكثر كيف أن هذه الأجابات التي اتخذوها من ثروة تجاربهم الشخصية ، تولت رفعهم فوق المستوى الشخصي البحت . تبين الفرقة أيديها للجمهور ، ويضعون أوراقهم على المنضدة . يتقابل الضغط الخارجي والالتزام المسرحي بالعرض مع إظهار العمليات الشعورية الداخلية . ونتيجة لذلك ، تصبح الفالسات تعريفا عمليا لوضع الفرقة الذي يستند، ربما أكثر من غيره ، على الشخصيات ، والذي ، ربما لهذا السبب بالذات ، يواجه صراعا مستمرا مع الأدوات المسرحية . ومع أقطاب الحياة والموت ، والحرب والسلام ، والمحيط العالمي والتكامل أو تعارض الأفراد فيما بينهم حيث تتوالى الاجيال والعلاقات العائلية بتأثيرها المختلف . تقوم الأعمال الاولى مقام العائلة أى كالمكان الذي تمتد فيه تجربة الحرمان الجادة والاولى . في الفالسات ، تصبح العائلة أكثر من ميراث حيث يتم حماية شيء ما من تأثير الزمن ، وتصبح العلاقة بالجنود خصبة .

لمدة خمسة عشر دقيقة تقريبا ، يصبح المسرح مينا مظلمة بينما تستلقي النساء منفرجة الساقين على أرجل الرجال . يدعم هذا المشهد فيلم عن الولادة الطبيعية ، وكيف يتعلم المولود الجديد التنفس ويجد طريقه للعالم ، وكيف يلاطفه

وبذلكه الطبيب بحنان . ترفع راقصة تنورتها وباستخدام قلم تتتبع الجنين فى الكيس المحيط به على بطنها الحامل العارية . لاحقاً ، تدمر بتهكم أسرار الأمومة ، فتقلد صياح المولود بصوت عال بصريير صادر من عروسة يضخم على الميكروفون . ولايوجد استرحام للأنوثة الجديدة أو مناشدة عاطفية أمومية ما . إن الميلاد لديه سحر البداية الأولى .

تنشئ الحالات المتعددة لـ الفالسات تباينات تمحو العاطفية . يسأل شخص كيف يشعر الحيوان عندما يقع فى فخ . وينبح الراقصون على بعضهم مثل مجموعة كلاب . يصف الرجال بإتقان أجسام النساء عديمة الحياة ثم يحزمون حقائبهم فى مهارة .

فى جو اجتماعى مهذب ضجر ، تظهر امرأة ذات حماس متقد لمتعهد جميع أنواع مبيدات الحشرات ، وتستخدمها ضد الرجال ، وعندما تفشل جميع مجهوداتها تظن أن المرء ، يستطيع دائماً وضع سرواله التحتى على رأسه . تصبح الحرب ضد الحشرات لعبة هستيرية ثم ، تثبت المرأة ذاتها رداء امرأة أخرى على الحائط بدقة مجهدة وهادئة ، وتلصق شعرها بشريط لاصق ، وبعد اتمام مهمتها ، تتفحص المشاهدین بتجهم ، كأنها تبحث عن ضحايا أكثر أو كأن هناك تنافساً مكبوتاً وتنافساً آخر سطحي .

تفصل وترتبط تلك الأحداث الفردية التراجيدية الكوميديية بمشاهد راقصة قصيرة متتالية وجدت لها باوش ثانيا معادلات تصميم بسيطة . ومعظمها من رقصات البولناز البولندية والتي أحيانا تشبك الفرقة فيها أيديها وتقودها سيدة التشريقات ، أو أحيانا تشكل ببساطة صف يتمايل عبر المسرح . إنها إيماءات جسدية صغيرة تشكلت على الموسيقى ، أوركصات رفيو تتمايل مثل أكاليل الزهور . تشير الإيماءات الرقيقة إلى شريك خيالى فى الحركة يضرب الخد ، ويدغدغ ، ويجعد الشعر أو ينضم إلى الفرقة فى رقصة صامتة حميمة .

تتضح أنماط التصميم الأساسية المعتادة للمسرح الراقص ، وتتضح رقصات المجموعة ، حيث يخفى الطاقم فى مؤخرة المسرح ثم يظهرون متشابكي الأيدي - بقوة هائلة وتماسك . يقتفى الطباشير خطوات الرقص على الأرض متخذاً أرقاما ويتدرب الجميع عليها حتى يبرعون فى فن الحركة بحرية وممتعة . على عكس البداية الغاضبة ، تتألق تلك الفقرات الراقصة بالدفء المميز سابقاً فى عرض ١٩٨٠ خلال الاستمتاع بالجسد والحركة .

يستمر البحث عن الكليشيات الرومانسية فى الفالسات . وتحت توجيه مدرب مستخدم مكبر الصوت فى الميكروفون ، يتدرب ثنائى على قبلة الوداع . ومن مسافة متر ، يمص الاثنان فميهما ويأكلان عن بعد محدثين أصوات وهم متجهين لبعضهم حتى تلتقى شفاههم بصوت يبدو كأنفجار على الميكروفون . يتكرر هذا النهج مراراً وتكراراً . ورغم الكوميديا ، يتضح حزن مسموع وأليم .

إن الميكروفون الذى تستخدمه باوش على نحو متزايد منذ كونتاكت هوف ، يتولى هنا وظيفة عدسة الزووم ويجعل ما قد يكون غير ملحوظ مسموعاً . توجه مدرسة الإبصار والأحاسيس الانتباه للتفاصيل .

إن تمرين التقييل يبدو رائعاً فى النهاية فى مشاهد شاشة فضية حيث تقع امرأة بعد تقييل رجل بعاطفة جياشة فى حالة نشوة مبالغ ، وتقف ثانياً ، وتسمح لنفسها بأن تقبل مراراً ، كما لو كانت مدمنة ، ودائماً كما لو كانت للمرة الأولى .

يزحف ثنائى بجهد مضنى تجاه بعضهم عبر الأرض ، ولا يتضح إذا كانا ناجين من كارثة مروعة أو مشاركين فى لعبة فى حفلة . ولكن بعدها يندفعا فى حديث قصير حيوى كما لو كانت أوضاعهم عادية تماماً . إن السعادة والخطر قريبان بقدر قرب الضحك والدموع .

يظهر راقص رد فعله فى بروفة لترديد كلمة خطر . يلقى حجراً ثقيلًا فى الهواء ، ويتتبع طيرانه ثم يتجنبه فقط فى آخر لحظه أثناء سقوطه . يؤدى راقصو مسرح فويرتال الراقص خدعا بهلوانية وحركات توازن على السالك المرتفع فى أثناء البحث عن السعادة .

ورداً على صراخ مرعب من أخرى ، تقف امرأة منتصبه على كتف رجل وثيقة تسمح لنفسها بالسقوط على أذرع المجموعة المنتظرة ، وعيناها مغلقة وعلى وجهها تعبير مبهج . إنهم يعرضون الإيمان بقدرات الفرد لتجنب الخطر المميت ، بالإضافة إلى الثقة فى مساعدة الآخرين . وكما فى السيرك ، يتحول للجمهور إلى حالة توتر قاسية أثناء مغامرة المؤدين بمخاطر حقيقية . ولكن تعتبر المخاطر الشديدة أساسية إذا أراد المرء الفوز بجائزة السعادة .

يقع التركيز الصادق لـ الفالسات على الأنماط الفردية المتألقة المنسوجة فى العمل حيث تستلقى امرأة على ظهرها وقدمها مرتفعة ومستندة على الحائط ،

تؤدي دور الزوجة السكرانة التي ترفض الذهاب إلى المنزل ، وتتوسل بالسماح لها بالبقاء لشرب سيجارة واحدة أخرى وكأس نبيذ .

وعلى العكس من ذلك ترتدي امرأة ثوبا حريريا طويلا وتقيس المسرح من الخلف والأمام على عجلة واحدة ، كما لو أنها تقترح أن الرقص عبارة عن عرض بهلواني للقوة ؛ ونشاهد كيف يرمقها الإجهاد تدريجياً .

يقف رجل وهو ليس مغنياً مدرباً على البيانو مع مجموعة متجمعة في صمت في حلقة تشكيل كورال . يغنى وهو يحملق في كاميرا خيالية بصوت جميل ولكنه مذبذب أغنية أنا أحبك كما تحبني أنت العاطفية لـ شومان . يظهر أن فرحة الحب زائلة وفي خطر ، وتبدو من الأغنية أيضاً حقيقة مختلفة عندما يفقد الصوت نفسه الاستقرار المتقن .

وعلى العكس تجلس امرأة وحيدة على المقعد في المسرح الواسع الفارغ . وفي بطاء لا متناه وبمصاحبة أغنية أديث بياف Lavie en Rose ، تمرر بيدها على وجهها ، مظهرة صورة للكآبة والهجر وتسهب في توضيح مؤلم بالحركة البطيئة . كما لو أن وجهها يشيخ تحت يدها أو يشير إلى عمرها الأصلي .

تدخل راقصة مرتدية ثوب سباحة أزرق وحذاء كعب عال ، وبغضب ، تمجد عضلاتها الصلبة بمقارنة لضعف الجمهور ، وتطلب إحضار منصدة ومقعد وتفاحة ثم تلتهم منهم التفاحة أمام الجمهور ، مصرة على عدم احتياجها المساعدة . ولكن في نهاية هذا العرض الذكي للحسد والكراهية - الموجه لزملائها وللمسرح ولنفسها - تغمرها الدموع وتتوسل بصوت مرتعش بأن يسليها الناس والموسيقى .

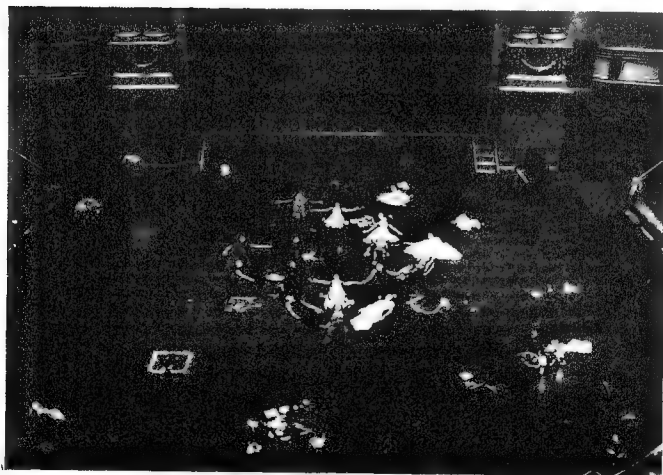
كيف يظل الشخص مستقلاً ويبقى محبوباً ؟ وكيف يوفق بين احتياجه للخصوصية واحتياجه للدفاع الإنساني ؟ وكيف يعيش المرء هذا التناقض الذاتي في المسرح ؟

يقدم الابهار المرئي عن طريق فساتين النساء قديمة الطراز المتألقة المستوحاة من كل العصور ، وبذل الأعمال للرجال والصدريات ذات الأزرار . وتحت هذا السطح المقبول اجتماعياً ، يتحسس المسرح الراقص طريقه في عالم عواطف متمرد وفي الوقت نفسه معرض لمعرض لخطر الأنهيـار دائماً .

يتكرر ذكر العروض التي لا يمكن استكمالها بسبب الممثل أو المغنى أو العازف الأول غير الملائم . يتضمن المشهد الأخير من الفالسـات تسجيلاً لحفل فيلهم باك

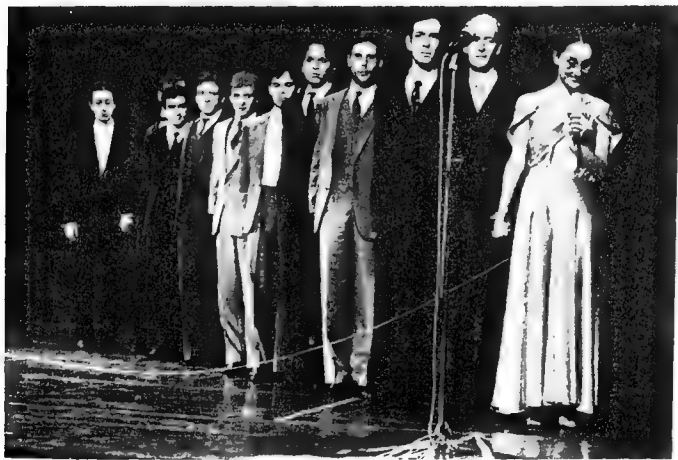
هاوس الموسيقي الأخير . فجأة يوقف عازف البيانو السوناتة ، ويعلن عن تغيير في البرنامج ، وأخيرا يؤدي Impromptu in Aflat ـ شوبرت . تجلس الفرقة حوله على مقاعدهم وهم يستمعون . لقد أصبحوا هم الجمهور .

من المحتمل وصول الفالسات للحدود المطلقة للمسرح . حيث تتولى مكانها في الأحداث الجارية التي يستمر مسرح فويرتال الراقص في تسجيلها مع كل عمل ، عاكساً ليس فقط الحالة الخارجية للعالم ، بل وضع الفرقة في إطار الأدوات الثقافية أيضا . إنه يجرب حدود تلك الأدوات وأدواته أيضا . ومع كل عرض جديد ، يسير مسرح فويرتال الراقص على حبل بهلواني مشدود ودائما يكون في تحد مع تهديده بإستنزاف نفسه .













القرنفل Carnations

ظلّت فرقة المسرح الراقص تبحث عن منظر مسرحى ملائم تعرض فيه أعمالها ، وقد حاولت بالأخص إيجاد منظر طبيعى فى منطقة مجاورة . وقد نجحت بالفعل فى تحويل خشبة المسرح إلى حقل واسع يمتلىء بمئات من زهر القرنفل ، محتشدة معاً ، وموحية بجو من السكون والراحة . ولاشك أن هذا المنظر يختلف كثيراً عن منظر العشب فى عرض عام ١٩٨٠ . (١)

مع ظهور باليه القرنفل Carnations ، تغير المحور الأساسى لأعمال بينا باوش Pina Bausch . وفى هذه الرقصة التى نحن بصددھا ، يدخل الراقص ، حاملاً مقعداً ثم يضعه ويجلس عليه ، ثم ينظر إلى جمهور المتفرجين . ويتبعه فى ذلك سائر أعضاء الفرقة الواحد تلو الآخر ، واضعين مقاعدهم بطريقة معينة بحيث تكون على شكل حدوة حصان . وبعد ذلك نسمع ريتشارد تاوبر* Richard Tauber يغنى أغنية مبهجة على طريقة الأوبريت ، قائلاً : عندما يحكى لك الحظ أسطورة ، ستكون من السعداء ، وسترى العالم جميلاً . تنزل الفرقة ، ما إن تنتهى الأغنية ، من على المسرح ، وتسير بحرص شديد وسط القرنفل ، وتتجه نحو الجمهور . تطلب الفرقة إلى بعض المتفرجين الخروج من أماكنهم والتقدم إليها وكأنها تريد أن تناقش معهم أموراً شخصية أو تقيم علاقات صداقة معهم . ولكن

* لا يظهر تاوبر على الخشبة ، بل ما نسمعه هو صوته مسجلاً على شريط .

بعد برهة من الزمن ، نرى راقصة تقوم بترجمة أغنية الرجل الذى أحبه The Man I Love لصوفى توكير Sophie Tucker إلى لغة الإشارة التى يستخدمها الصم والبكم قبل أن تتحول كلمات الحب فى الأغنية إلى لغة الجسد الإيمائية لكى تساعد على فهم الكلمات المعبرة عن الحب .

تستحضر هذه الأغنية إلى أذهاننا، كسامعين أو كمتفرجين ، صور الحب والإخلاص ، والسعادة الزوجية ، والحب المتبادل والعشق الأبدى ، وغيرها من الصور . ولا يخفى علينا أن هذا هو حلم فرقة فوبرتال Wuppertal المنشود والذى لم يتحقق بعد .

تبدأ الرقصة بشكل غير درامى ، وفى هدوء ، وينخرط فيها جمهور المتفرجين من اللحظة الأولى فى حميمية غير مألوفة فى المسرح ، وتتردد فيها كلمات مثل الحب ، والصداقة ، والسعادة ، وغيرها من الكلمات التى تعد كلمات مفتاحية فى هذه الرقصة، مما يخلق جواً من السكون ، أقل توتراً وأكثر هدوءاً عما كانت عليه أعمال باوش السابقة .

تدور الفكرة المحورية ، كما يتضح لنا من برنامج العرض ، حول عبارة الحب قوى كالموت ؛ والخيرة قاسية كالقبر ، التى وردت فى سفر نشيد الأنشاد الذى يروى قصة النبى سليمان . ومن هنا يتضح أن الرقصة لا تركز كثيراً على المشاكل الدنيوية المتعلقة بسعادة الفرد بقدر تركيزها على قوة الحب الفائقة وغير المحدودة . يهدف عرض القرنفل إلى الوصول إلى يوطوبيا تفوق محن الحياة اليومية وشدائدها، كما تستطيع مواجهة المشاكل الناتجة عن التواصل مع الآخرين دون عنف . يقوم الراقصون بتقديم عدد من الكليشيهات العتيبة والهزلية الدالة على الحب ، معبرين عن ذلك ببسط أيديهم تجاه الجمهور المتفرجين ، ومظهرين سعادتهم الغامرة وحيويتهم .

ولا تخلو هذه الرقصة ، على الرغم من ذلك ، من الخداع والإثارة والاستفزاز. بيد أنها لا تنطرق إلى التعبير عن متعة الانغماس الذاتى وإطلاق المرء العنان لأهوائه ورغباته . وفيها يقوم كلبان من الصنف الألزاس بحراسة حقل اللورود الذى يعدو ويمرح فيه الراقصون ، رجالاً ونساء ، يلعبون ويرقصون فى الحديقة المحرمة . يشبه حقل القرنفل فردوس السعادة المفقود ، كما يشبه أيضاً فردوس الطفولة البرينة الذى تعد العودة إليه خطراً . وتعادل المسافة بين عالم الأحلام

وعالم الواقع المسافة نفسها بين ما يمكن أن يكون ، ولكنه لا يكون بسبب الظروف المحيطة ، والأوضاع الراهنة .

وسط هذا الجو الطفولي البدائي ، تطرح باوش بعض الصور القائمة . مثال على ذلك صورة رجل وامرأة يجرفان الأرض بدلو صغير ، ويقوم كل منهما بالقاء رمال على رأس الآخر مثل الأطفال بطريقة تجعل المتفرج يشعر أنه يرى عملية دفن تتم بطريقة طفولية . يضاف إلى ذلك بعض الصور الغامضة مثل ظهور امرأة عارية الصدر عدة مرات على خشبة المسرح ، لا ترتدى شيئاً سوى سروال وتحمل آلة الأكورديون دون أن تعزف عليها . وتظل الراقصة صامتة لمدة طويلة؛ ولكنها تبدأ قرب نهاية الرقصة فى ترجمة جزء من أغنية تتحدث عن الفصول الأربعة ، إلى لغة الإشارة ؛ ثم تليها بقية الفرقة على أنغام أولى أعمال أرمسترونج . يتلو هذا المشهد جزءاً من قصة فرعية لم تتبلور بدرجة كافية .

تطرح الرقصة ، بالإضافة إلى ما سبق ، سؤالاً هاماً ، هو ، لماذا يصعب تحقيق السعادة أو الحفاظ عليها ؟ فى الواقع ، ترجع الإجابة إلى مرحلة الطفولة . فقد اجتاز كل طفل أوقات استمتع فيها بالملاطفة والمعاملة الرقيقة ، وأوقات أخرى عانى فيها من القسوة والرفض من قبل الأبوين ، مما أسس لجميع المشاعر المشوشة التى يمر بها المرء فيما بعد . تجسم الرقصة هذه الفكرة عن طريق جعل سيدة تحاكي صوت طفل يلن ، ثم تحاكي دور الأبوين وهما ينهرانه ويأمرانه بصوت حاد أن يكف عن أنينه . أى أنهما يلبيان احتياج طفلهما للملاطفة بصفحه . ونسمع بوضوح فى هذا المشهد دقات قلب الطفل عالية ، ومتكررة عبر مكبر الصوت ، فالقلب هو وسيلة جيدة لقياس مشاعر الإنسان الداخلية ومعاناته . ويتخلل لعب الممثلين ورقصهم بعض إشارات الاجهاد أو الإثارة المصاحبة لتكشف مرحلة الطفولة أمامهم .

يلعب الراقصون فى الحديقة كما كانوا يفعلون فى طفولتهم حيث لم يكونوا أسعد حالاً ويقفزون متلاين قفزة الأرنب حتى يطردوا من الحديقة لكن سرعان ما يعودون إليها ، وينشدون بشدة الاستمرار فى هذه اللعبة الممتعة بالقدر نفسه الذى يصربه الكبار على كبتها . أى أن هناك صراع شديد بين الرغبة فى اللعب وحب النظام . ولذلك يتجمع الراقصون فى صف واحد ، ويحبون على الأربع ، ثم يقوم الرجال بالرقص مؤدين أدوار نساء تحت المنضدة . يقوم ثلاث رجال بتكوين

حلقة ، تترجم بصريا في أسلوب حزين وكوميدي في آن واحد، كلمات Three Graces Us ، شارحين بذلك أشكالا متنوعة من السلوك، للمتفرجين ولأنفسهم أيضاً ، بوسعهم اللجوء إليها في حالة حدوث أى مشكلة . يقوم راقص آخر بأداء بعض الإيماءات التي تدل على وجود صراع ، كما تعبر عن المعاناة و اليأس . ثم يشرح لنا الراقص من خلال هذه المحاكاة معاني هذه الأوضاع الجسمانية المألوفة . وتساعدنا رؤية هذه المحاكاه من بعد ، على إدراك كيف يمكن أن تصبح الجدية المبالغ فيها كوميديية ودرامية في آن واحد ، وإلى أى مدى يصبح الشجار المرير مجرد مسألة نسبية . كما تكشف لنا هذه المحاكاه أيضاً عن الظلم الواقع في ألعاب الأطفال . وذلك لأنهم بدلاً من أن ينتخبوا واحداً منهم ليكون القائد ، تقف المجموعة بأكملها ضد من يقوم بإرساء القواعد ويتزعم المجموعة . ومن هنا ، تهدف فرقة فوبرتال إلى استرداد البراءة المفقودة أو القدرة على التعبير عن المشاعر بتلقائية ودون أى خوف .

يعتبر إسترخاء الجسد من إحدى العناصر الجوهرية للإحساس بالمتعة . ولذلك نرى جميع الراقصين في هذه الرقصة ، يظهرين على مقدمة المسرح وعلى وجوههم إبتسامة خبيثة ، ثم يبدهون في صب الماء من دلوين كبيرين من البلاستيك ، ويناقشون في تلك الأثناء ، شعورهم أثناء التبول ، وتسمع بعض ردود الأفعال عبر الميكروفون . كما يناقشون أيضاً موضوع الحب ، وشعور المرء عندما يقع في الحب ، وبعض المواقف المثيرة في هذا الصدد ، وكيفية تفاعل الجسد معها . وينتهي هذا الحديث عن الحقائق الجسدية برقصة يقوم فيها كل راقص بتشبيك يديه معاً ورفع إحد أصابعه في حركة قد تكون مفهومة وغير مفهومة ، ويحركون جميعاً أيديهم في حركة دائرية تلم عن الملاحظة .

ينطوى الحب على مشاعر مزبوجة ، وذلك لما فيه من عنف مصحوب بالحنان ، أو حنان عنيف . ففي إحدى المشاهد المطولة ، نرى إحد الراقصين راكعاً على ركبتيه فوق مقعد ، في وضع نستطيع من خلاله أن نرى قدميه الحافيتين . ويقوم راقصون آخرون بدغدغة قدميه لمدة طويلة ، حتى يصبح في حاله هستيريه رغم شعوره في الوقت نفسه بعذاب مقموع . ومع أنه يرغب في الصراخ فهو يحتفظ بتماسكه حيث يستمتع بالتعذيب .

أحياناً تنطلق للمشاعر من خلال العنف .

تصور لنا أحد مشاهد هذه الرقصة الطريفة الكلاسيكية التي كان يستخدمها المسرح قديماً فى تصوير مشاعر غير حقيقية . فنرى فى هذا المشهد أحد الراقصين يقوم بتقطيع كميات كبيرة جداً من البصل ، ثم يدخل سائر الراقصين ، ويضعون البصل

على وجوههم ويفركونه إلى أن تحمر وجوههم تماماً وتسيل دموعهم ، فيظهرونها للجمهور . أما بذلك يتضح أن المسرح الراقص يهتم بالمشاعر الصادقة .

بيد أنه لا يأخذ الأمور بجدية أكثر من اللازم . فنرى مثلاً أمور Amor وهو يرتدى ثوباً قصيراً ضيقاً جداً ، حاملاً سهماً ورمحاً . وبالرغم من كونه رجلاً مشوهاً فإنه يظهر بمظهره هذا كمثال للحب . لعلنا ننظر إلى أنفسنا بتهكم مثله . ويصور لنا المشهد الأخير للرقصة فرقة فويرتال أثناء احتفالها باليوبيل الفضى ، وقد تجمعت للإلتقاط صورة جماعية وقد بدت على وجوه الراقصين تعبيرات جادة حزينة ، ويقف بينهم رجل فى ثياب جده ترتدى شعراً مستعاراً ، طويلاً ومائلاً بعض الشيء .

تستغرق الرقصة الأساسية خمسة عشر دقيقة ، بمصاحبة رباعية شوبيرت Schubert الوترية ، وتصور جميع المناقضات المرتبطة بموضوع الحب ، وما ينطوى عليه من توتر وانشاقاق ، بطريقة مبالغ فيها .

يستلقى الراقصون جميعاً على شكل دائرة فى سكون ، واضعين أيديهم فى أيدى بعضهم البعض . ثم تقف سيدة وتقرأ بصوت مرتفع خطاباً أرسله لها والدها ، يمتلىء بكلمات وعبارات تعبر عن الاهتمام والحنان . وهنا يقف جميع الراقصين فجأة ، ويركضون إلى مقدمة المسرح باسطين أيديهم للمتفرجين كما لو كانوا يقدمون لهم الحب . ولكن البهجة التي تبرز تنتهى فوراً ، إذ يعود الراقصون إلى أماكنهم ، ويجلسون صفّاً واحداً على مقاعدهم ، ثم يهتزون إلى الأمام وإلى الخلف وعلى الجانبين ، ويركضون تجاه الجمهور وإلى الخلف وهم يرددون كلمات الحب ، ثم يكونون صفّاً مرة أخرى . وينشغل البهلوانات فى تلك الأثناء بصنع مكعبين كبيرين من ورق الكرتون ، بينما تراقبهم سيده يبدو عليها الإنزعاج الشديد ، وتصرخ بصوت عالٍ وتتلطم فى الكلام ، وكأنها تحاول دفع خطرٍ ما يهددهم . وإذا يرتفع مستوى المكعبين ، يجد الراقصون صعوبة فى وضع المقاعد فى صف مستقيم ، إذ تتبثر المقاعد هنا وهناك بسبب كومة الكرتون المرتفعة ، مما يؤدي

بدوره إلى تعقد الحركات وتداخلها معاً. ثم ينخرط الراقصون بعد ذلك في عمل حركات دالة على النواح والتضرع . وبينما ينخرط البهلوانات فيما يقومون به من تجهيزات في هدوء تام ، يندفع الراقصون هنا وهناك ونرى السيدة التي بدى عليها الإنزعاج ، وهى لا تزال تصرخ ، تجرى هنا وهناك فى قلق شديد ومتزايد ، تستجدى المساعدة ، ولكن دون جدوى . فلم يحرك صراخ السيدة الراقصين ولم يصرفهم عن إكمال طقوس اللوح والتضرع والاهتزاز . يصل البهلوانات أخيراً إلى المستوى الذى سوف يقفزون منه ، فتشتت الفرقة للتو فى أرجاء المكان ، ولكنهم يتجمعون ثانية ، وقد قلت حركاتهم المعبرة عن الحزن وصارت أبطأ ، فى حين أن صراخ السيدة يتصاعد رويداً رويداً إلى أن يصل إلى حالة هستيرية . يقفز البهلوانات من ارتفاع عالٍ ، على أن أكوام الكرتون والصناديق تتلقاهم فى أسفل .

وهنا - وعلى عكس توقعنا - يوشك التوتر الذى كاد يصل إلى قمته أن يتلاشى فيتفرق صف الراقصين فى تمرد . ويقوم أحدهم مثلاً بالتشقلب فى الهواء ، ويقوم آخر ، فى ثوب سهرة طويل ، بأداء رقصة كلاسيكية تحت إلحاح الفرقة . وإذا تتخلى عنه الفرقة ، يصرخ هذا الأخير فى الجمهور قائلاً : هلا أردتم أن تروا شيئاً ؟ ، ثم يقوم فى تخالز ودون حماس بأداء تمرينات من الباليه الكلاسيك .

وتستمد فرقة فوبرتال للمسرح الراقص قوتها التعبيرية من مصادر أخرى ، غير الفقرات الدرامية الخاصة بالسيرك .

يظهر الآن على خشبة ، راقص مرتدياً حلة سهرة ، ويتحدث بلهجة حادة طالباً من الراقص الذى مازالت أنفاسه تتقطع إذ هو فى ثوبه الطويل : أعطنى جواز سفرك من فضلك ! ، ثم يأمره دون أن ينظر إليه ارتدى ملابس مناسبة . وينبثق تدريجياً فى هدوء مخيف من هذا التصرف مشهد تحكى إستبدادى ، حيث يطلب من رجل آخر أن يبرز جواز سفره ، وأن يتجه إلى المكان الذى يشار إليه لخلع بنطالونه . وتنضم إليهم فى ذلك الحين سيدة ، يطلب منها أن تبرز بطاقة إثبات شخصيتها ، وأن تجلس بقربها الطويل على كتف الرجل ، مكنوناً بذلك شكل خنثى* hermophrodite figure تظهر فيها سيقان الرجل فى جوارب نايلون . ويكون الراقص فى تلك الأثناء ، قد استبدل ملابسه - بناءً على تعليمات الضابط - وارتدى بذلة بدلاً من الثوب ، ثم يطلب منه الضابط أن يقاد

* يستخدم هذا اللفظ للإشارة إلى كائن له كلا عضوى للتناسل معاً . (المترجم)

معزة ويصدر أصوات كلب ويبغاء وضفدع فيستجيب بجدية لتعليماته الساخرة من جديد .

وأمام مثل هذه الفقرة من المسئولين ، عديمة الحس والمشاعر ، لا ندرى ماذا نقول ، ولأنجد كلمات تعبر عما نشعر به . وبينما يحتم علينا الواقع أن نحترم ما يفرض علينا من تعليمات ، يتيح لنا المسرح فرصة التعبير الحر ، مما يجعل المسرح عرضة للهجوم المستمر من العالم الخارجى . ومن هنا يلتقى كل من العالمين ، العالم الخارجى وعالم المسرح . ويصبح لرفض الأوامر التى تملئها المظاهر الخارجية الجذابة هدفا واضحا ، مما يجعل البلاغة الكلاسيكية تلتقى بقوة الكبرياء فى بنية واحدة .

لكن باوش تحول من هذه المشاهد أيضا ، فالهدوء القهرى تفتحه موسيقى برازيلية عسكرية . تظهر الفرقة فى شكل صف كورس ترتدى فيه النساء ثياباً طويلة ، بينما يرتدى الرجال بذل سهرة ، ويثيرون صفاء واحداً فى بطء مخيف إلى الأمام ، ويزحجون أيديهم اليسرى باليمينى كما يزحجون البهلوانات إلى الأمام وهم لا يزالون على الخشبة يصطنعون الشجار .

إن المسرح لعبة جادة وخطيرة ، فهو أمر حياة أو موت . والرغبات التى يتعامل معها المسرح الراقص مطروحة للنقاش اللامحدود .

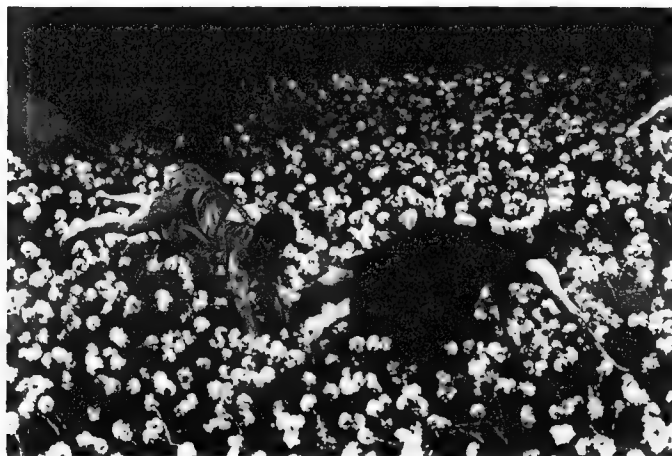
يكمل الراقصون مسيرتهم إلى أن يصلوا إلى مقدمة الخشبة ، وينحنون للجمهور ، ثم يفرقون جميعاً فى مجاملات مثيرة للشفقة ، ويتحول الإصرار الشديد الذى كان يعد بإتحاد ما إلى إحتفالية جلييلة حيث يقدر الراقصون على مشاهد حركية بالاشتراك مع البهلوانات ، الذين يشرعون فى الحال فى أداء الألعيبهم بمجرد أن يملسهم أحد ، وكأن هذا هو رد الفعل الطبيعى للمس ، يقوم الراقص الذى يؤدى دور كلب ، فى تلك الأثناء ، بالطوف هنا وهناك فى أرجاء المسرح ، ومن مشهد إلى آخر . وهكذا نرى أن رد الفعل الإضطرابى قد أصبح بمثابة طبيعة ثانية لدى الراقصين .

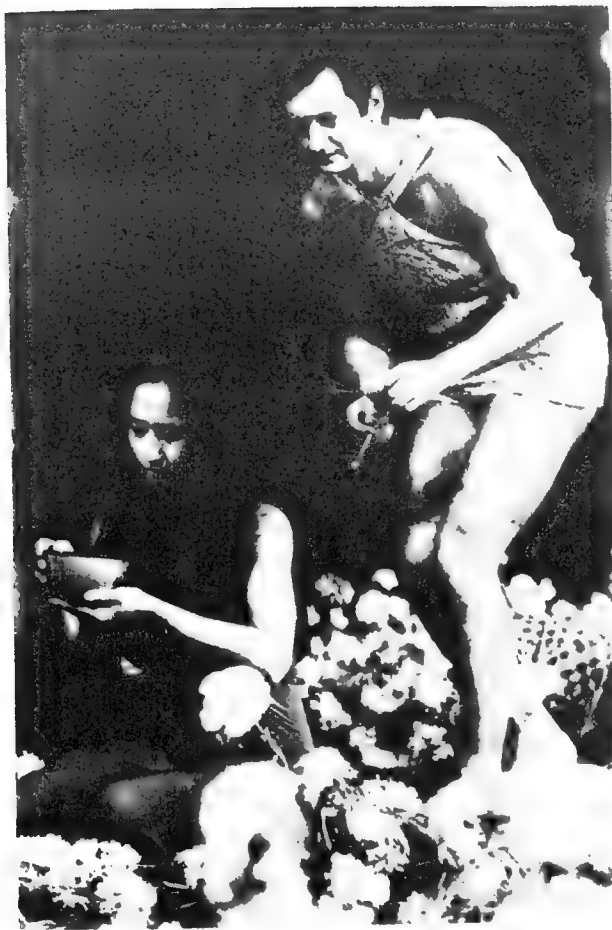
تخلو خشبة المسرح تدريجياً ، ثم يقوم أحد الراقصين ، بجعل راقص آخر يحل محلهم ويترك هو المسرح وهو يقول : سأكون فى المطعم ، إذا احتاجنى أحد . ولكنه يظهر ثانية بعد برهة قصيرة ، ومعه راقصة أخرى ، يقدمها للجمهور ، ويقول بلهجة حادة : أنها فتاة نضرة ، وسوف تكمل الآن . وأتق أنكم ستستمعون أكثر

معها، كما سأستمع أنا أيضاً! على أنه بعد أن ينتهى من عبارته، يترك الاثنان المسرح في الحال. ثم يظهر ثانية، ويشرح للجمهور فى غضب شديد أن الفتاة أبت الظهور على الخشبة .

يظهر نوع من الفوضى المحسوبة بدقة على المسرح أو نوع من التداخل المسرح تحتك فيه مختلف المستويات بعضها ببعض . وتصطدم بمبادئ النظام والترتيب الصارمة لفقدان الاتجاه . يركض الراقصون فى هذا المشهد فى إرجاء المسرح عشوائيا وفقاً لتصميم الرقصة ، وكأنهم يبحثون عن مكان ملائم للرقص وسالم غير المكان الذين يقفون فيه . وهى لحظات تبث شعوراً بعدم الارتياح ، حتى يصل الراقصون إلى حالة هلع شديدة ، وتنتابهم حالات هستيرية متكررة . تؤثر بدورها على جمهور المتفرجين ، فيخرجون من المسرح فى حالة من الارتباك والقلق واليقظة والتأهب وهم يمارسون حياتهم اليومية وهنا نرى أن عناصر الواقع المدمرة تفتح التأملات عن المسرح ، ولحظات المرح الرائعة . فبيلما نرى فى العالم الخارجى أشياء تتنافر وتخرج عن النظام المرسوم لها ، نراها تجتمع معاً فى نظام واحد فى مسرح باوش ، مما يظهر ما بها من تناقضات بطريقة جلية . وهى أشياء تفرض نفسها على الواقع وتسمح للمكونات المتنافرة أن تتفاعل معاً ، وكأنها رقصة على البركان . على أنه مما لاشك فيه ، أن التعرض لهذه الطاقات والقوات المختلفة يؤدى إلى استثارة الواقع إلى حد أبعد من مدى أدراكنا .

تنتهى الرقصة ، ومع إنتهائها ، يُداس حقل القرنفل ويفسد . على أن المحاولات والمساعي المبذولة لتحقيق السعادة لا تضيع هباء ، بل تظهر بصماتها .







صرخة سمعت فوق الجبل

A Cry was heard on the mountain

شئء ينمو بإنظام ولم يعد من الممكن إيقافه - مغيراً تصور ما - مشيراً إلى الموت والرغبة - جاعلاً من الشئء الضعيف شيئاً إيجابياً - مهمة قبل العاصفة - كل شئء سيكون على ما يرام - حاجة ملحة بأن تشعر بأى شئء بأى ثمن - رغبة فى تحريك الجبال دليلاً على تحسن الأمور - شئء مكسور وأخر كامل . كانت هذه بعض الأفكار والكلمات المفتحة والنييمات والتساؤلات التى تحركت بها فرقة فويرتال من جديد للبحث عن مقطوعة جديدة للمسرح الراقص وللبحث مباشرة عن مواجهة مع ظواهر الواقع . تهدف جميع هذه التساؤلات التى تطرحها الفرقة إلى عرض خبرات الراقصين ومصمم رقصاتهم ، سواء الخاصة أو العامة منها - فى الإطار الذى تعد فيه هذه الخبرات بمثابة مادة أصيلة تحويها أجسادهم ، مثلها مثل الخبرة بالنارخ ، ومثل مخزون أثار الحياة اليومية حيث تنقسم أعمال بينا باوش بتجاهل التفسيرات المسبقة .

تعرض جميع النييمات والموضوعات التى تتناولها الفرقة وضدها ، فى كتالوج يعد قبل بدء التدريبات ، ثم تنسق هذه الموضوعات معاً وفقاً لقوانين التأليف الموسيقى الحر ، وليس وفقاً للنظرة المنطقية . ضمن هذه الموضوعات أشكال محاصرة (الذات) القهرية ، وشدة التمسك والإيمان الوطيد بالشفاء (الذاتى) .

ومن الملاحظ أن باوش كانت تعطى عناوين طويلة جداً لمعظم أعمالها ، وتضع عنواناً مثل ذو اللحية الزرقاء - أثناء استماعه إلى شريط مسجل لأوبرا بيللا

باتروك قلعة الدوق ذى اللحية الزرقاء * أو أخذها من يديها وقادها إلى داخل القلعة وتبعهما الآخرون . ** على أنه كان يشار إلى هذه الأعمال ببعض الكلمات المختصرة ، تعرف القارئ أو المستمع العمل المراد ذكره . يضاف إلى هذين العاملين ، عمل آخر ظهر عام ١٩٨٣ / ١٩٨٤ فى فوبرتال ، تحت عنوان طويل أيضاً صرخة سمعت فوق الجبل ، ولكنه ، بخلاف العاملين السابقين ، لم يشار إليه بكلمات مختصرة وهذا العنوان مستوحى من عمل لهاينريش شوتز بعنوان عاطفة القديس ماثيو المأخوذ بدوره عن الأصحاح الثانى لانجيل من الاية ١٨ نوح ويكاه وعود كثير . راشيل تبكى على أولادها ولا تريد أن تتعزى لأنهم ليسوا بموجودين . وقد أخذ جزء من هذه العبارة عنواناً للعمل أى من الفقرة التى تتحدث عن قتل الأطفال من الذكور كما أمر الملك هيرودس على أن باوش لا تستخدم ذلك كإقتباس دينى ، بل تستخدمه بإعتباره ينذر بكارثة سببها وطبيعتها غير محددين كما يبدو فى العنوان ومنذ البداية ، يحمل هذا العمل شعوراً من القلق والرعب اللذين لا أساس لهما فى مواجهة خطر مجهول أشير إليه من قبل فى عرض أرين Arien ١٩٨٠ ، وكذلك فى متابعة شوبيرت الطويلة التى وردت فى عرض القرنفل .

يُقدّم هذا العرض على خشبة المسرح بعد أن تفتح حتى جدرانها غير القابلة للإشتعال الملتصقة من الخلف بحائط أسود مصنوع من الحديد ، وملحدر بعض الشيء للخلف . تغطى أرض الخشبة بطبقة طينية سميكة ، تجعل السير أو الركوض عليها أمراً صعباً ، وتبرز أثار حركة الراقصين ، كما هو الحال فى عرض طقس الربيع Rite of Spring حيث نجد حلبة باردة وفارغة ، ثم يظهر الراقصون على خشبة المسرح ، حيث النساء فى ثياب بسيطة ، من طراز الأربعينات من هذا القرن ، والرجال فى سراويل داكنة اللون ، وقمصان بيضاء أو رمادية اللون حيث يغلب على المشهد الدرجات الداكنة من الألوان .

يسير الراقصون بخطوات سريعة وقصيرة بجانب الحائط عبر صالة الحضور متحمسين طريقهم فى حذر شديد . محاولين بذلك التستر والإختباء من الخطر المجهول الذى يهددهم ، دون أن تعزف أى موسيقى خلال المشهد كله ، بل بالاحرى يسمع وقع أقدام الراقصين بوضوح شديد ، كما تسمع لحظات الصمت

* ظهر هذا العمل عام ١٩٧٧ .

** بدأ هذا المشروع المستوحى من ماكبت عام ١٩٧٨ .

الرهيب حينما يتردد الراقصون فى خطواتهم ثم يسرعون بها على إيقاع أنفاسهم المتلاحقة حتى ينفثون فى النهاية . يفسر هذا المشهد إحدى العبارات المفتاحية لهذا العمل ، والتي ذكرتها فى أول حديثي - شيء ينمو بانتظام ولم يعد من الممكن إيقافه .

يتقدم أحد الراقصين ، إلى مقدمة خشبة ، مرتديا لباس سباحة قديم الطراز أحمر اللون وغطاء رأس يتناسب مع لون اللباس ، ونظارة شمسية ، وقفازاً مطاطاً ، زهرى اللون ، واضعاً حول رأسه شريط أحمر اللون ، ضاعطاً على أنفه ، وعلى وجهه علامات عدم الاكتراث بحالة الرهبة العامة .

فى هدوء متعمد ، ينزع الراقص عن لباسه بالونات حمراء اللون ، ننفضها ويستمر فى نفخها إلى أن تفرقع ، محاولاً بذلك التلاعب بتوتر الجمهور ويتوقعاته مثل القدر الذى لا يمكن زعزحته . لكنه يشع أيضاً شعوراً بالإغتراب ، فشوره الصامت الثابت بنفسه يثير الجمهور ويضايقه .

ينضم إليه بعد برهة من الزمن راقصان آخران ، يجلس أحدهما على مقعد أحضره معه عند دخوله ، بينما يظل الآخر واقفاً بجانبه ، وكأنه يقوم بحمايته . يراقب الراقصان ما يحدث كبرهة من الزمن ، إلى أن يعطيا بالونة منفوخة ، فيقوم إحداهما ببطء وحرص بوزن رأس الآخر على هذه البالونة وكأنه يريد أن يعرف الوزن الذى يمكن أن تحمله البالونة والهواء المأسور داخلها . يستمر الراقص الذى يشبه الأنماط البيكيتية فى لباس البحر ودون أن يتأثر بما حوله فى نفخ البالون بينما يترك الرجلان الآخران خشبة المسرح فى هدوء .

تدخل على المسرح سيدة ، تقوم بفرقة بالونة بسيجارة موقدة ، ثم تركض خائفة بعيداً إلى أقصى ركن فى خشبة المسرح وتصم أذنيها ، فزعاً من الصوت الصادر . وهنا فقط تبدأ الموسيقى فى العزف حيث تغنى بيلي هوليداي Billie Holiday بصوتها الرفيع المقدّر بالدخان ، أغنية فواكه غريبة Strange Fruits . يعود الراقصان ثانية إلى المسرح ، ويحاول إحدهما أن يضجع الآخر على البالونات ، ولكنها لا تحمله . وما أن يخرج الراقصان من المسرح ، يقوم الراقص ذو لباس البحر بفرقة بعض البالونات بقدميه متعمداً بغيظ وعنف شديد .

يدخل بعد ذلك راقصان آخران حاملان امرأة مستلقية على ذراعيهما فى وضع أفقى وتقوم هذه السيدة بتعلق الحائط أفقياً بينما تغنى بيلي هوليداي أغنية

عد يا حبيبى Lover Come Back . ثم يأخذ الراقص ذو لباس البحر قوى البنيان المرأة من الراقصين ويحملها بمفرده على يديه إلى أعلى ، فوق مستوى رأسه مقتنعا بقوة . تستمر المرأة فى تلك الأثناء فى تحريك قدميها وكأنها لا تزال تتسلق الحائط ، على أنها تكون شاردة الذهن تماماً . يطرح هذا المشهد سؤالاً يصعب الإجابة عليه : هل للرجال هم الأقوياء ، أم النساء هم الضعيفات ؟

وهنا نتذكر أن إحدى سمات مسرح فويرتال الراقص أن يطرح أسئلة معقدة فى صياغتها ، يصعب الإجابة عليها بسهولة .

تظهر شخصية مضادة للرجل الوائى بنفسه فى شكل شخصية ذكرية أخرى تظهر وتختفى خلال العرض كما لو كانت النصف الآخر الذى لا حول له ولا قوة وتبدو هذه الشخصية أحياناً فى صورة وحش طفولى ، وأحياناً فى صورة أحذب يعرج مثل أحذب نوتردام ، وغيرهما من الصور وحتى عندما تشترك بقية الفرقة فى الرقص والمرح على موسيقى الروك أند رول ، يظل هذا الراقص واقفاً جانباً ، محاولاً بخجل شديد أن يشترك فى هذه البهجة العامة ولكن دون جدوى . ومن هنا فهو يجسد الجانب الخفى المكبوت من الثقة الذكورية بالنفس .

وتعتبر هاتان الشخصيتان شخصيتان رئيسيتان فى هذا العرض بل مفتاحاً لفهمه حيث تبدو بينا باوش من خلالهما كما لو كانت تسير على حبل مشدود بين عالم الحلم من ناحية والواقع من ناحية أخرى وبخلاف غيره من الأعمال يعطى هذا العرض انطباعاً بكونه تجميعاً لعدة إستحياءات على نطاق واسع ويستمد إشارات الجسد وحركاته فيه من مخزون حضارة ما عريقة ، تكونت من عدة عناصر متباعدة بغض النظر عن الزمن والجنسية منها فلسفة الجسد التى تعبر عن السعادة المفقودة التى نلمسها فى إحساسنا بالضيق والخوف ، والتى تستمد مفرداتها من ثقافات شتى مما يعطى صورة الجسد المتحرك قوة طقسية بل وبدائية تنطوى فيما يبدو على السعى إلى نفى الزمن .

يعكس عنصر التذكر فى هذا العمل صور الحاضر لا الماضى ، ويظهر ذلك بطريقة أوضح مما تفعل الدراما السياسية ، إذ تستعير مادتها من مخزون جمعى من الصور المفقودة . تستمد تطلعات الجسد وطموحاته المحيطة - الذى يدل إحباطها على تاريخ الجسد فى اللاوعى - من الماضى الحافز لإشباع هذه التطلعات فى الحاضر على أن هذا الاحتياج يتراكم مثل جبل من الديون ، يطالب

الحاضر بتسديده (١) . ومن هنا فأعمال باوش تعبر عن الإحتياج الراهن ، وماوراء هذا الإحتياج من تطلعات . أى أنها تحاول بكل طاقتها وبكل ما فى وسعها حل المعادلة المفقودة أو ربما المنسية للسعادة . يكشف هذا البحث عن وجود لغة عالمية للتعبير عن الحرمان تقع بين الحلم والواقع أو فى مفتاح توازنهما .

يستمر إحساس الصرامة الذى بدأ مع العرض . ويقوم الشكل الإخراجى على قطعات سريعة تنقل المشاهد بخلاف ما حدث فى أعمال سابقة من تداخل وعدم فصل بين مراحل العرض ، مما يبرز التباين بين المشاهد الفردية والمشاهد الجماعية بطريقة أوضح . يسمع فى النصف الأول من العرض مارش الرهبان العسكرى War March of The Priests للمؤلف الموسيقى الأمانى مندلسون ، عبر مكبر الصوت ، مما يجعل الفرقة تتجمع بأكملها على المسرح . ويجرى الراقصون هنا وهناك فى حالة من الفوضى ، ثم يكونون مجموعات ، ويقومون بمحاصرة راقص وراقصة وإحاطتهما وإجبارهما على تقبيل بعضهما البعض فى قسوة . لذلك ، فقد تحول جو الرهبة الذى رأيناه فى بداية العرض إلى هستيريا . على أن هذه الفوضى سرعان ما تروض فى تشكيلات تجديف يستخدم فيها الراقصون مجاديف خيالية بكل قوتهم ، كما لو كانت هذه فرصتهم الوحيدة للهروب من أرض معركة العواطف غير المروضة والمشاركة القاسية . وبذلك يخرج جميع الراقصين ، ولايتبقى على المسرح سوى راقصة واحدة ، تقف مضطربة ، كالسمكة خارج الماء . وهنا يدخل راقصان آخران لمساعدتها . وهما يتحركان على مرتبة . ثم نرى الراقص والراقصة وقد أحيطا ثانية . وفجأة ، ودون إنذار يتحد الرجال معا فى جبهة المعركة . ويضرب أحد الرجال الآخر بأمرأة ترقد على يديه بلا حراك بينما يظن الآخر أن هذا التعامل هو الذى يؤدى إلى مواقف كوارثية مماثلة ويستمر العراك إلى أن تتوقف الموسيقى . وما أن تنتهى الموسيقى ، حتى ينوب المشهد تماما . وكأن شيئا لم يحدث . تعزف الآن موسيقى هادئة ، هى موسيقى للملكة ماري لبورسيل * Purcell ؛ لتقديم سيدة فى ثوب ملون على المسرح ، تبتسم للجمهور ، ثم تضغط بمؤخرتها على الحائط ، وتقف على يديها بكبرياء طفولى ، وتستحث بها حب الجماهير وتقديرهم .

* مؤلف موسيقى إنجليزى وعازف أرغن ، عاش من ١٦٥٩ - ١٦٩٥ . (المترجم)

أمام كل هذه الأصوات المدمرة والمقتحمة العرض كما لو كانت تأثيراً اجتماعياً قديماً ، تضع بينا باوش أنشطة الأفراد والثنائيات المعبرة عن الإصرار الهادىء والبراءة الاملية . وهنا تدخل سيدتان ترتديان ثياب فتيات صغيرات ، تبسمان للجمهور ، ثم تبدآن فى عمل شقبة جانبية عدة مرات وهما ممسكتان كل منهما يد الأخرى ، بروح لعب مركزة وهادئة ، ودون أن تقلت يد إحداهما من الأخرى . وهى صورة مؤثرة بسيطة للوحدة والتقارب فى مقابل ما رأينا من آليات إجبار من قبل . كما يعبر هذا المشهد أيضاً عن الصراحة الطفولية والتلقائية من خلال أداء جاد بسيط .

على أن هذا الإنسجام الأخرى سرعان ما يتغير عندما يركض رجل عبر القاعة حتى يصل إلى خشبة المسرح ، ويصعد إليها ويستمد فى الركوض فى شكل دائرى ، ثم يختفى ، ثم يظهر ثانية ويكمل الجرى ، وهو يغنى بأنفاس متقطعة ، أغنية قديمة بلغة يستخدمها اليهود الألمان فى العصور الوسطى (كما يستغل فى الوقت نفسه جميع إمكانات المكان المسرحى ^(٢)) التى يوفرها مسرح فرقة فويرتال وتتطابق الحرية مع كلمات الأغنية كأبسط ما يكون) . وفى هذا المشهد نشعر أن لحظات السعادة القصيرة المغذية للآمال الكبيرة مهددة ومعرضة للخطر دائماً .

يلى هذا المشهد ، مشهد واقعى حالم ، يبدأ بعزف مرثية روسية عزفاً منفرداً على الكمان . ثم يظهر على المسرح رجل طويل القامة ، يرتدى مايوه رقص من القطيفة السوداء يغطى ساقيه ؛ تصحبه سيدة قصيرة القامة ، ترتدى ثوباً أسود اللون ، وتنحنى فى مشيتها ، وهى تسير وراءه ، وكأنها فى مشيتها هذه صدى للرقصة . يوجه الرجل حديثه لأحد الحاضرين فى حساسية ويقول : هل تصحك على ؟ لماذا تنظر إلى هكذا ؟ كما لو كانت مواجهة الضعف هى إحدى وسائل خرق دائرة الرهبة المفرغة . مما يجعله أقل عرضة للابتزاز بسبب خوفه المجهول . كما أن الكشف عن عدم الحماية ، يعد قوه ، تضاعف مقاومته . يأخذ التهديد المشار إليه هنا شكلاً مادياً فى فكرة الصيد التى كشف عنها من قبل فى عرض فالسات Waltzes وفى العمل الذى نحن بصده الآن ، تلعب الكلمة المنطوقة دوراً أساسياً ويكون لها أهمية قصوى فى جزء كبير من العمل ، بخلاف سائر أجزائه . فيصل إلى مسامعنا صوت مسجل - دون أن نرى المتحدث أمامنا على المسرح - يقدم شرحاً تفصيلياً لفن صيد الثعالب ، بما فيه تقليد للصرخات التى تصدرها الفريسة أثناء صيدها . وتقف الفرقة نفسها فى تلك الأثناء صفواً واحداً بجوار

الحائط ، محاولة تقليد هذه الصرخات نفسها فى رهبة . يؤدى هذا عادة إلى تأثير كوميدى ، لكن سرعان ما يتغير إلى ضده عندما يقوم الصوت المسجل بتقليد أغنية أغنية موت أرناب برى فى خوف شديد ، بطريقة مقنعة جداً . ولا تختلف معاملة البشر بعضهم لبعض كثيراً عن هذه الصورة .

تجلس النساء فى هذا المشهد صفّاً واحداً على الأرض بجوار بعضهن البعض كما لو كن سيخلدن إلى النوم . يدخل فى تلك الأثناء رجل يقوم بدفعهن إما ليهزهن أو محاولاً إيقاظهن . ولكن سرعان ما يدخل رجل آخر ، ينادى على إحدى السيدات ، يلكمها فى أذننها ، ثم يدفع تفاحه فى فمها بعنف ، ويجذبها أمامه .

ثم يظهر ثالث ، يقوم برفس هؤلاء النساء بقدميه ، ويضربهن ، مفرقاً ومشتتاً إياهن فى أرجاء المكان . والأكثر من ذلك أنه يستمر فى تصرفه هذا ، أبياً أن يتركهن وشأنهن ، ما لم تدعونه العم . تأبى النساء بدورهن تلبية طلبه ، فيجن الرجل ويصرخ فى غضبه ، أمراً بإزالة الدماء ، وحرق الأطفال . وهذا تساءل عن سبب غيظ الرجل ، فهل ينبع غيظه وهجومه على النساء من مجرد غيرة من هدوئهن وبراءتهن ، وترباطهن معاً الذى لا ينتمى إلى هذا العالم ؟ ومن هنا يصبح لدينا عالمان منقسمان ، غير واقعيان ، عالم الرجال بما فيه من غضب أعمى من اليأس ، وعالم النساء بما فيه من سيئات حالم وقدرات كامنة ؛ يولدان نوعاً من التوتر ناتجاً عن التعذر فى العلاقة يتفرغ فى صورة عنف الأقوى .

نحول خدعة بسيطة هذه الساحة البدائية إلى منظر طبيعى جميل وتتلخص فى تغطية الساحة المغطاة بالطين بأكملها بضباب كثيف ، حيث تجتمع الفرقة لأداء رقصة على إيقاعات موسيقى البامبيت لموليجان Mulligan وهودجس Hodges ؛ فى صعوبة تصل إلى درجة التعذيب والاشباع . بينما تقف سيدة فى سرورها التحتى - حيث يدفع ثوبها - فى مقدمة خشبة المسرح ، تشد شعر رأسها وتصرخ . وفى التو يفتح الستار ويسدل ، ويختفى الضباب ، ولكن لا يؤثر هذا بتاتاً على الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح ، فتستمر دون توقف أو أى تأثير بالتقنيات المسرحية . وفى النهاية يخلو الممثلون الخشبة وهم يسعلون . خلال الضباب تسمع أصوات محادثات هادئة وأنشطة فردية . ثم يظهر راقص على الخشبة ، جاذباً خلفه امرأة تغنى بصوت عالٍ ، وكأنها تحاول التغلب على خوف يلاحقها وكأنها

تتحدى شيئاً ما . ونرى سيدة تقف بمفردها فى منتصف خشبة المسرح طويلاً ثم يقترب منها رجل ويقبل فمها بحنان شديد ، ولكنها لا تتجاوب معه ، فيخرج خائب الأمل . ثم يدخل رجل آخر ، يقوم بتلوين شعر هذه السيدة إلى أن يبيض ، ونراها أمام أعيننا ، وكأنها تتقدم تدريجياً فى السن . وهنا يسمع كورال . هاينريش شوتز Heinrich Schutz ويدخل الراقص الذى كان فى أول العرض ، يرتدى رداء السباحة ، مرتدياً الآن بنطلوناً أسود وقميصاً أبيض اللون ليعلن وقت الاستراحة . وبذلك ينتهى الجزء الأول للعرض .

يبدأ الجزء الثانى ، ولا تزال السيدة تقف فى المكان نفسه دون حراك ، فحينما يظل المرء ثابتاً بلا حركة فى مكان واحد مدة طويلة يتضاعف الإحساس بالزمن . كما أن تقلص التسلية يزداد الملل والإحساس الملموس بالوقت .

فى الجزء الثانى من العرض ، والذى يضاهى النصف الأول فى طوله ، ينضح مفهومان تداخلا فى البداية . وبينما تتلاشى تدريجياً وحدة الفرقة وتتصافرها ، ويسودها نوع من الانقسام ، يدخل أعضاء الفرقة مساع فردية وثنائية لتحقيق التضافر والوحدة . فى هذا المشهد ، يدخل راقصان على المسرح ، أحدهما يقود الآخر ، كما يقاد الأعمى ؛ باسماً إليه يده ، وواضعاً فيها بعض الأشياء . ويبدو على هذا الرقيق ، الذى يبدو كالأعمى ، أنه كالذى يريد أن يبنى جسراً نحو مسافة شاسعة وفى حاجة إلى من يعاونه . ولذلك نراه يمد يده للإمساك بشيء ويحرك يده كأنه يتحسس ليجد ما يريده ، وما أن تلمس يده أحد . بعد ذلك ، تتوقف حركة التحسس وتبدو عليه السعادة والرضا . وهنا تبدأ رقصة هذا الجزء بينما الإيماءات المجهضة تفقد سيطرة الطاقة الجسدية ويتوصل الإثنان إلى رقصة صغيرة فى مواجهة الجمهور ، ثم يديران ظهرهما له ، ويكتشفان حركات بسيطة ، بينما يغنى فريد أستير Fred Astaire أغنية ربما أحبك أكثر مما يجب Maybe I Love You Too Much . فى هذا المشهد أيضاً ، يقف راقص وراقصة كل فى مواجهة الآخر ، ويحاول الراقص أن يلمس الراقصة ، ولكنها تتراجع للخلف فى خوف ؛ فذراه بعد خيبة أمله يلمس فى جسده ، نفس المكان الذى كان يريد أن يلمسه فى جسد الراقصة . كما نرى على الخشبة ، سيدة تضع يدها حول عنقها ، وتحركها على ذراعها وتتحمسه وتحاول أن تخلق نفسها ، ثم تتمايل وكأنها نائمة ، ثم تحرك أصابعها ، وتتابع حركته وكأنها تقيس الاتجاهات فى الفضاء . ونرى كذلك امرأة ترتدى ثوباً من قماش حريرى لامع ، أحمر اللون ، ترقص بمفردها ،

بينما يتبعها رجل يغوص بالكامل داخل كومة أوراق وهما يمثلان نموذجي الراقصة ولاعب الأكروبات المختلفين والمنفصلين لكنهما يكونا ثنائيا واحداً . ثم يدخل الضرير ثانية ويقوده رفيقه إلى الخشبة ، ويحضر إليه امرأة ترتدى ثوب سهرة ، زهرى اللون ليبريح جسمه المتعب بضمها ولمسها . تغنى هذه المرأة لهذا الضرير أغنية تتحدث عن ألمانيا العظيمة واليابان الصغيرة ، وتحكى قصة بحار وفناء جيشا يابانية ، تنتهى نهاية سعيدة ؛ ونراهما طوال هذه المدة يقومان بقرص وعرض بعضهما البعض .

يحدث أخيراً توازن فى الشهوة الجنسية ، بين الرغبة الشديدة فى الاستحواذ على الآخر ، وبين المحاولات الرقيقة لتحقيق اتصال جسدى . فالحب ، كالجوع الذى لا يشبع أبداً . ويجد البحث أخيراً رفيقاً يشاركه إكتشافه وأشواقه .

يسفر هذا المشهد ، بما فيه من علاقات حميمة عن تكوين مجموعات من المشاهد الدقيقة البسيطة ، يقوم فيها الراقصون بعمل حركة كلاسيكية راقية معينة تودى إلى تغيير القتامة والكأبة . ويسمع كذلك كاروزو Caruso يغنى بمفرده لحناً قديماً ، مما يحول الساحة بأكملها إلى فناء متوهج بالرغبات . ثم يقوم الراقصون بعد برهة من الزمن ، بتغطية نصف خشبة المسرح بأغصان شجر الصنوبر ونبات الشوح . ويقوم راقصة وسط هذه الغابة التى قطعت أشجارها وطرحت ، بالانشقاق ، وتقوم أخرى بعمل سرير من ملاءة وأوسدة ، وتنادى حتى يأتى أحد ويشاركها الفراش ، ولكن أحداً لم يأت ، أو ربما ليس بموجود . يسمع لوزين بوير Lucienne Boyer فى تلك الأثناء وهو يغنى أغنية حدثنى عن الحب Parlez - moi d'amour . وما أن تلتهى الموسيقى ، تنقل الأغصان ، وتجمع جميعها من على المسرح .

يتلاشى تأثير قانون المجموعة تدريجياً ، وتتحول خشبة المسرح مرة أخرى إلى منظر طبيعى معكر ، يغطيه الضباب . وتتحول حركات الأيدي والأصابع التى يقوم بها الراقصون إلى رقصة معينة . وتلتف الراقصة ذات الرداء الزهرى اللون بعصابة على جسمها كله ، مما يوحي بأنها تحولت إلى شكل محنط ، لا يتحرك كمومياء . ويتجمع الراقصون معاً فى التو لأداء رقصة قومية بولندية ، أملاً فى أن ينفصوا عن أنفسهم أحمالهم وهمومهم . ثم يحضر قارب بسرعة البرق للمشاهد ، ويفتح الستار ويغلق عدة مرات كما لو كان الأمر خرج من أيدي المسرح . ويقف الراقصون فى مجموعات ، وكأنهم فى حفل كوكيتيل ؛ ويقوم راقص بنفخ صدره وإبرازه بفخر للجميع ، وتقف راقصة فى دلو ماء وتصرخ ؛

ويحاول آخر بناء طيلة أدمية من مؤخرات الراقصين ويعزف عليها . ويوحى المشهد بأكمله بأن الأمسية ستتحول إلى فوضى . ولكن فجأة يعود التحكم مرة أخرى حينما تنبزع إشارات جسدية تعيد العرض إلى ما كان عليه من نظام .

بعد ذلك يدخل فريق أوركستراالى ، يتألف من مجموعة من الرجال كبار السن، يجلسون ، ويعزفون موسيقى حفل شاي راقصة . لكنهم لم يتدربوا عليها جيداً ، والنوتة مليئة بالأخطاء ؛ تقف بجانبهم سيدة حانية رأسها بطريقة توصي بأنها تنصت إلى أدائهم بتواضع شديد . على أن مجموعة من الرجال تقوم بحملها من مكانها وتحريكها للأمام وللخلف في أنحاء المسرح مثلما يفعل جفاف الكندول أو القارب ، مما يخلق جواً خيالياً ، يفسد تقدم الأحداث ، ولكن في لحظة بساطة هادئة يصبح المستحيل ممكناً وتطالب قوة الصور الجسدية غير الممكنة بواقعها الخاص .

ينتهي العرض بالقسوة التي بدأ بها ، وتسمع موسيقى ميندلسون من جديد لكن أعلى ، مما يذكرنا بمشهد الصيد الذي رأيناه في النصف الأول من العرض ، حيث يبدو الرجال والنساء في حالة من اليأس الشديد . ونرى الرجل والمرأة اللذين رأيناهما في النصف الأول من العرض ، يرغمان مرة أخرى على تقبيل بعضهما البعض إلى حد الإنهاك والتعب الشديد ، ونراهما في النهاية يواجهان بعضهما البعض وعلى وجوههما علامات الحزن العميق والبرود .

ولا توجد ثمة إيماءة واحدة تلم عن احتمالية حدوث تغيير ، فالواقع يهدد الجميع والسعادة لا يمكن تحقيقها بالقوة . هكذا لا تبدأ الحرب بل تستمر . ومن هنا فبينما باوش تدرج في هذا العمل كثيراً من الصور المزعجة المعبرة عن الخراب والفساد . على أن هذه الصور ، تحمل في مضمونها بالرغم من ذلك ، مشاعر رقة وحنان . تطرح باوش في هذا العمل جميع الإيماءات المتعلقة بالمجتمع جانباً وجميع أشكال المسرح المألوفة ودون البحث عن علاقات سببية . لا يظهر لنا على المسرح سوى شعور حاد بالحياة ينبع من التجاوب مع الأوضاع الراهنة دون أن يكون ذلك وصفاً أو تقريراً . ويسود جو من الخوف ، والتهديد ، واليأس ، والإحباط ، والشوق . وتبدو خبرات الراقصين الفعلية ، والتي تحس من خلال حركة الجسد ، وكأن صاحبها يختبرها من جديد في جسده وهو على خشبة المسرح . على أن الفرق الوحيد بين ما يحدث على المسرح والشخصيات الحقيقية للحدث هو أنه في

المسرح نختار وننتقى ونتحكم فيما يحدث وننظمه . بعكس ما يحدث فى واقع الحياة ؛ فالراقصون يخلقون مواجهة بين الماضى والحاضر ويصبحون بمثابة صوت التاريخ . تكمل بأوش فى هذا العمل الاتجاه نفسه الذى بدأت فى أعمالها السابقة ، والذى تلجأ فيه إلى تجاوز المسرحانية بوصفها إنعكاساً للواقع . فعندما يغلق الستار فى منتصف المسرحية وتستقل الآلة المسرحية بنفسها يصبح هذا إنذاراً بتدمير التطور المردى المألوف .

تؤدى الحالات الهيستيرية التى تنتاب الراقصين أثناء العرض من حين لآخر إلى حالة شقاء تتأرجح بين الإشارات المسرحية ؛ كما يدفع التحرر من الأنماط التقليدية المألوفة ، إشارات الجسد إلى التهيؤ للقيام بفترة . ومن هنا يتحول المشهد إلى قصة خيالية ، يبدو فيها كل شىء ممكناً . فقد خفف إدراج الخيال هنا من قتامة الحاضر ، وأظهر فى وسط هذه الخلفية القاتمة ، شعاعاً مشرقاً أنار مشهد الحاضر الضبابى للحظة عابرة فى مواجهة الخلفية القاتمة التى تنعكس أمامها يوتوبيا الرغبة المخيبة كما لو كانت قريبة جداً .

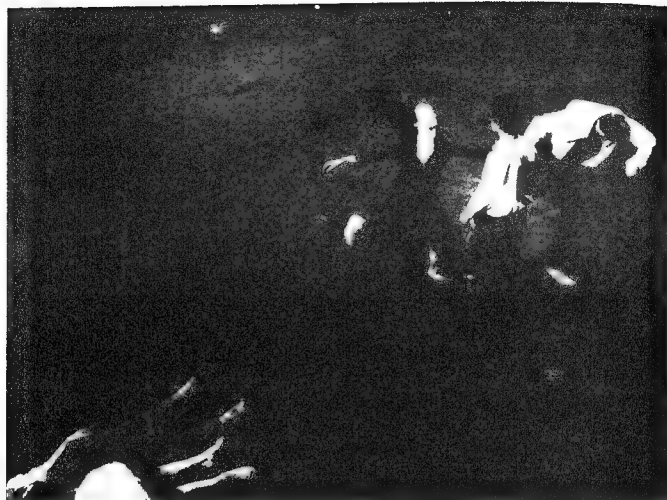
هذا نرى ، كما نرى فى كثير من الثقافات ، توهج الحكمة القديمة والدوافع الدفينة فى إطار رموز واستعارات القصص الخيالية . ومن هنا فأعمال فرقة فويرتال للمسرح الراقص لا بد وأن تقرأ وكأنها ايكونوغرافيا* تتعلق بالصراع بين محدودية الواقع ، ولا محدودية الخيال . وفى هذه الأعمال يتلاقى العالم الخارجى والعالم الداخلى ، ويتلاقى الماضى مع الحاضر ، ويمكن أن نشعر بهما كما لو كانا شيئاً واحداً .

* هى قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . (المترجم) .









ملحق

**١. مقابلات شخصية أجراها
يوخن شميت مع بينا باوش**

**ب. السيرة الذاتية
ومفردات الأعمال**

ليس المهم كيف يتحرك الناس ، ولكن المهم ما الذى يحركهم ؟

س : لقد تحدثت من قبل عن قلقك الشديد من أن تسيطر عليك آليات المسرح
سيطرة كاملة بعد أن تركت معهد فولكفانج للرقص Folkwang Dance عام
١٩٧٣ وأنتيت إلى فوبرتال ؛ فهل لا تزال تتنابك هذه المخاوف الآن ؟

ج : تختلف الأمور في الواقع اختلافاً كبيراً عما كان في تصوري . فقد كنت
أعتقد في الماضى أنني لن أتمكن مطلقاً من القيام بأى عمل خاص بى بعيداً
عن روتين وأنظمة وقوانين المسرح ؛ وكنت أتصور أن المسرح سيظل
بالضرورة كما هو عليه . على أن كل هذه الأمور كانت مخاوف في الماضى .

س : وماذا عن الان ؟ ما الذى تخشيه الآن ؟

ج : إن ما يرعبنى الآن هو وضعى الذى وصلت إليه . لقد وصلت إلى وضع
يجعلنى لا أتجرأ حتى على القول : إننى بحاجة إلى البعد عن العمل لمدة
أسبوعين . ولا أقصد بذلك أخذ إجازة ، ولكن على الأقل أن أنال قسطاً من
الراحة ، وأبعد حتى للحظة عن الضغوط والأعباء الملحة . فالعمل لا ينتهى
أبداً . وأحياناً كثيرة اتساءل ، إلى متى سيستمر هذا ؟ على أننى أرى أن
استمتاع المرء بما يفعله وبالعامل الذى يقوم به يحفره بدرجة كبيرة على
الإنتاج . وهذا ما يحدث معى بالفعل ، فأنا أتعجب من مقدار ما أملك من
طاقة ونشاط يحفزاني على العمل . فلن يكون لى هذا إن لم يكن العمل ممتعاً .

س : هل تستطيعين أن تحددي بالتقريب عدد ساعات عملك الأسبوعية ؟

ج : إنه من الصعب ذكر عدد معين من الساعات ، فمن الصعب تقسيمها إلى
ساعات عمل وساعات أخرى لا أعمل فيها . فأنا أعمل دائماً ، وكل ساعة
بالنسبة لى هى ساعة عمل . على أن الأمر يعتمد أيضاً على تفسير كل فرد
لفظ ساعة عمل .

س : هل تشكل توقعات الجماهير والنقاد الكبيرة عبئاً عليك ؟ وهل زاد هذا العبء
الآن عما كان عليه فى الماضى ؟

ج : لا أستطيع أن أحدد ذلك بالضبط . ولكن أشعر أن الأعباء لم تتغير ولم تزد
عما كانت عليه فى الماضى . كما أن شعورى عند إنتاج أى عمل لم يتغير ،
فدائماً أشعر بالقلق ، وأكون غير متيقنة مما أفعل ، ولا يتلاشى هذا القلق

مطلقاً ، فلا جدوى من أن أقول سأنجح هذه المرة كما نجحت من قبل ، لا ، سيظل القلق موجوداً دائماً .

س : هل الخوف أحد التيمات التى تصورها فى أعمالك ؟

ج : لا ، لا أعقد ذلك .

س : هل تلجأين إلى استخدام تيمات بعينها فى أعمالك ، أم أن التيمات تختلف من عمل لآخر ؟

ج : تدور جميع التيمات عادة فى نطاق واحد . فعادة ما تتعلق هذه التيمات بموضوعات كالعلاقة بين الرجل والمرأة ، أو طريقة تصرف الإنسان وسلوكه فى الحياة ، أو تطلعاته وطموحاته ، أو محدودية إمكانياته ، وغيرها من الموضوعات . لكن هذه الموضوعات تختلف بلا شك فى طريقة تناولها من عمل لآخر ، ففى كل عمل تتلون بلون معين وتأخذ طابعاً معيناً يختلف عن طريقة تناولها من عمل آخر . يضاف إلى ذلك أننى شخصياً قد تغيرت بعض الشيء فى جوانب معينة ، مما يجعل كثيراً من الموضوعات المبهجة بطبيعة الحال ، تبدو محزنة .

س : لقد ذكرت من قبل أنك لا تهتمين كثيراً بحركات الناس أو كيف يتحركون ، ولكن ما يهملك هو الشيء الذى يحركهم كيف يتفق هذا الاعتقاد مع خصائص الراقص ؟

ج : علينا أن نتساءل قبل أى شيء ، لماذا نتحرك ؟ فهناك خطورة كبيرة الآن ، نشأت أيضاً منذ عدة سنوات ماضية ، فى طريقة تطور الأمور . فقد أصبح كل شيء روتيناً ، فلا يعلم أحد سبب اختيار حركة بعينها دون الأخرى ، مما يؤدى إلى شعور غريب بالزهو ، لذلك يتحتم علينا الآن أن نجتمع جميعاً ونتحذ من جديد .

س : من تقصدين عندما تقولين نحن ؟ هل تقصدين الراقص ومصمم الرقص ؟

ج : نعم ، وأقصد الراقصين أيضاً .

س : أين نشأت ؟ ، كيف لجأت إلى الرقص فى أول الأمر ؟

ج : كان أبى يمتلك إحدى الملاهى ، وقد أدخلنى مدرسة باليه منذ طفولتى .

س : هل هذا يعنى أنك بدأت تعلم الباليه قبل أن تشاهده يودى ؟

ج : نعم ، فلم أكن حينئذ قد شاهدت أى رقصة .

س : هل أحببت الرقص من البداية ؟

ج : لقد نجحت فيه إلى حد كبير فى البداية ، فقد كنت ألاحظ أداء الآخرين وحركاتهم ، وأقوم بتقليدهما . وأتذكر أننا كنا نستلقى على بطوننا ونلمس رؤوسنا بأرجلنا ، وكانت إحدى السيدات تثنى على أدائى وعلى مهارتى فى تحريك أجزاء جسدى . كان هذا الإطار فى حقيقة الأمر يسعدنى جداً حينئذ حيث كان والدى يعمل فى أحد المطاعم الكبيرة ، ولم أكن أعيش مع عائلتى ، أو أتناول وجباتى معها ، ولم يكن لوالدى الوقت لرعايتى ونشئلتى ، كنت أجلس بمفردى معظم الوقت ، وأظل مستيقظة حتى ساعة متأخرة من الليل ، قد تتجاوز الواحدة بعد منتصف الليل ، أو كنت أجلس أحياناً تحت ملضدة فى مكان ما فى المطعم .

س : كيف اتخذت قرارك كفتاة صغيرة أن تصبحى راقصة ؟

ج : لم يكن الأمر هكذا . فكل ما فى الأمر أننى أكملت دراستى فى هذه المدرسة ، فكانت تسند إلى بالتالى بعض أدوار الأطفال البسيطة عند عرض أى عمل ، كأن أقوم مثلاً بدور غلام المصعد فى أوبريت ما ، أو بدور المغربى الذى يقوم بالتهوية بالمروحة فى حرم النساء ، أو بدور صبي يبيع الجرائد ، وأدوار أخرى من هذا القبيل . وكنت دائماً أهاب القيام بهذه الأدوار .

س : لم تطلعت حينئذ للعمل فى المسرح ؟

ج : لم أفكر فى الأمر هكذا ، فقد حدث هذا بطريقة تلقائية . ذلك لأننى كنت أهاب دائماً عمل أى شئ ، غير أننى كنت أجد متعة حقيقية عندما أقدم عليه . وعندما كنت على وشك التخرج من المدرسة ، وهو الوقت الذى يبدأ فيه المرء التفكير فيما يرغب أن يفعله بعد ذلك ، كانت الأمور قد اتضحت تماماً .

س : هل معنى ذلك أنك التحقت بمعهد فولكفانج للرقص بعد تخرجك مباشرة من المدرسة ؟ أم كانت هناك حقبة زمنية بين تخرجك من المدرسة والتحاقك بالمعهد ؟

ج : لقد التحقت بالمعهد مباشرة .

س : متى تحولت من راقصة إلى مصممة ومخرجة رقصات ؟

ج : عندما كنت أدرس في معهد فولكفانج ، كان هناك اهتمام بالغ بما أسموه فصول إرتجال . على أنها لم تكن فصول إرتجال على الإطلاق ، إذ كنا نقوم بتأليف ودراسة الرقصات ، وكنت ضمن الطالبات اللاتي احرزن نجاحاً في هذا المجال . على أتني بعد عودتي من الولايات المتحدة الأمريكية ، بدأت أشعر أنه لا يحدث أى تقدم فى فرقنا، وبدأت أتضايق ، فلم أعد أستمع بعملى كراقصة ، وشعرت برغبة شديدة فى التعبير عن نفسى بطريقة مختلفة تماماً ، ولكننى لم أجد فرصاً متاحة لذلك على أن عدم التقدم الذى أصاب فرقنا دفعنى للتفكير فى عمل شىء بمفردى ، ولم يكن ذلك رغبة منى فى التوجه إلى العمل فى تصميم وإخراج الرقصات ، بل كان أساساً رغبة من فى الرقص .

س : لقد ذكرت فى حديثك عن الولايات المتحدة الأمريكية ، أنك قمت بدراسة الرقص لعدة سنوات فى نيويورك ، هل تعنى هذه الحقبة شيئاً معيناً بالنسبة لك ؟ وهل كانت فترة هامة لتطورك ؟

ج : لقد كانت فى الحقيقة فترة هامة جداً ، فمجرد العيش فى مدينة مثل نيويورك كان له أثر هام فى حياتى . فالمدينة ، والشعب ، والاختلاط ، والجنسيات المختلفة ، والاهتمامات المتنوعة ، والموضة ، كل هذا يشكل أهمية كبيرة بالنسبة لى ، فهو بالنسبة لى نموذج للحاضر .

س : هل تتمنين العيش فى نيويورك الآن ؟

ج : إننى فى الواقع مرتبطة ارتباطاً شديداً بنيويورك ، وعندما أفكر فى هذه المدينة ، أشعر كما لم أشعر من قبل ، وأشعر بحنين شديد إليها وكأنها وطنى الأصلى .

س : يراك الجميع نموذجاً لفتاة نشأت فى هذه المنطقة من الريف ، فلا يتخيل أحد بينا باوش منفصلة عن الأرض الجبلية Bergisches Land أو المنطقة الصناعية Ruhrgebiet أو مدينة إيسن Essen أو مدينة فويرتال Wuppertal . فهل تتخيلين نفسك تعملين كمخرجة باليه فى الأوبرا الحكومية البافرية بميونخ مثلاً ؟

ج : إذا أُتيحت لى مثل هذه الفرصة أو عرض على أن أعمل فى أى مسرح سواء كان هذا المسرح فى ميونيخ أو أى بلد آخر ، سأسأل نفسى قبل أى شىء ما إذا كان هذا المكان ملائماً مئة فى المئة بالنسبة لى أم لا وهل سأستطيع أن أحقق فيه ما أريد أم لا . ذلك لأننى لا أقدم على عمل أى شىء إلا إذا كانت لى رغبة شديدة فى القيام به . فلا يمكننى مثلاً أن أعمل فى مكان يقال لى فيه ينبغي أن تفعلى هذا وذلك ، ويملى على ما ينبغي أن أقوم به . لا ، إن أقبل مثل هذا العرض .

س : هل هذا يعنى أنه يصعب أو بالأحرى يستحيل عليك أن تنتجى عمل الجمال الدائم The Sleeping Beauty مثلاً إنتاجاً تقليدياً ؟

ج : لن أرغب فى فعل شىء كهذا .

س : لقد ذكرت من قبل أنك تمضين أربعة وعشرين ساعة يومياً فى الباليه وفى تصميم وإخراج الرقصات .

ج : قد لا يصل الأمر إلى أربعة وعشرين ساعة بالنسبة لتصميم وإخراج الرقصات .

س : لكنها على الأقل تشغل جزءاً كبيراً من يومك . فكيف تطبقين ذلك عملياً ؟ أى كيف تشرعين فى تأليف قطعة معينة ؟

ج : إن عملية تقسيم الوقت عملية صعبة للغاية ، أو شبه مستحيلة ، فلا أستطيع أن أقسم مثلاً الوقت ، وأحدد وقتاً معيناً لتأليف كل عمل . ولكنى أبدأ فى تأليف مقطوعة بعينها ، ولا أشرع فى تأليف الأخرى إلا بعد الانتهاء تماماً من الأولى . كما أننى أجِد صعوبة كبيرة فى التعبير عما أشعر به ، وما يملأ ذهنى بطريقة منطقية ، وأجد صعوبة فى صياغته فى كلمات ، أو ربما لا أرغب فى بعض الأحيان فى صياغته . أما عن المادة اللازمة لتأليف أى مقطوعة فأحياناً أصادفها فى قراءتى ولكنى فى معظم الأحيان أفكر وأبحث عما أريد أن أعبر عنه .

س : ما هى مصادركَ إذن للحصول على المادة اللازمة لأى عمل ؟

ج : إن كنت تتحدث عن المادة النهائية التى تُقدم على خشبة المسرح ، فهذه لا تظهر إلا بعد عدة مراحل . فقلقى الدائم عند الشروع فى أى عمل يحجبني

عن أن أقرر البدء في عمل البروفات ، بل أحاول دائماً واستمر في تأجيله بقدر المستطاع ، وحتى عندما أقرر بدء البروفات لا أبدأ مع الفرقة ككل ، بل أتحدث مع راقص واحد فقط وأطلب مقابله ، وأقول له : هل يمكن أن نجرب شيئاً ؟ أو قد أقوم في أحيان أخرى بالتحدث مع الراقصين جميعاً عما يدور في ذهني . وعلى الرغم من ذلك ، تظل الخطوة الأولى غاية في الصعوبة . فالراقصون يتوقعون دائماً أن أخبرهم بما أريد بالتحديد ، مما يصيبني بالهلع ، حيث أن ما في ذهني عادة ما يكون شيئاً غير محدد المعالم . على أنني في بعض الأحيان أتمكن من أن أصف للراقصين ما في ذهني في بضعة كلمات قليلة ، قد تكون مجرد فكرة أو فكرتين نبداً بهما ، وأقول سنبداً من هنا ، ودعونا نرى إلى أين سيقودنا هذا . إنني بالفعل أجده شيئاً عظيماً إنني أستطيع أن أعبر الآن عن كل هذا وأصوغه في كلمات ، فلم يكن باستطاعتي عمل ذلك في السنتين الماضيتين . فأحياناً كنت أتحدث وأعبر عما بداخلي آمل أن يفهمني الطرف الآخر . ولكنه كان في كثير من الأحيان يفهم شيئاً آخر غير الذي أقصده . وأحياناً يكون ما بداخلي مجرد فكرة ، ولذلك كنت أشعر أنني إذا تحدثت عنها كثيراً سوف أفسدها . ولذلك كنت أحاول التحدث حول الفكرة ، لا في صميمها حتى لا أقرب إليها نهائياً . إن أملى أن تصل الفرقة إلى المستوى الذي يمكنها من استخدام تخيلاتها بسلاسة ، ولكننا حتى الآن لم نحقق ذلك .

إننا كفرقة إلى الآن نحجم ونراجع للوراء . ولا غرابة في ذلك ، فإننا بلا شك نرغب في أن نكون محبوبين وأن يحوز أدائنا الإعجاب . فدائماً ما نشعر أن شيئاً ما يجعلك تقف عند نقطة معينة وتشعر أنك إذا تجاوزتها ، لا تعلم بالضبط إلى أين ستصل .

س : بدا لي أن حاجتك لليل الحب والتقدير من الجماهير كانت دافعاً لك أن تنتجى أكثر لا أن تجمى عن الإنتاج ، فهل هذا صحيح ؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، فلا شك أن الحاجة إلى الحب والتقدير كانت دافعاً لي للإنتاج من ناحية ، ولكنها كانت أيضاً سبباً في الأحجام من ناحية أخرى . فأننا لا عمل بمفردي ، ولكني أعمل مع فرقة ، ولا أريد أن أجبر أحداً منها على عمل أي شيء ، ولكني أتمنى أن نتقدم ونطور معاً ، بحيث يشعر كل عضو في الفرقة أن الأمور التي تشغلني ، تهمة هو أيضاً . وقد لا يكون هذا

بالأمر الهين الآن ، فإننا لن نصل بعد كفرقة إلى هذا المستوى ولكن مما لاشك فيه أننا نأمل أن نكون محبوبين ومقدرين من الجميع .

س : لقد ذكرت من قبل لفظ عدة مراحل أو سلسلة من الخطوات ، مما يدل على وجود تقدم وتطور ، فقد تقدمت وتطورت بلا شك في مجالات شتى ، كإبتعادك مثلاً عن الأنماط الكلاسيكية للرقص الحديث وإتجاهك إلى الدراما . فهل تدرين إلى أين يقودك هذا التطور ؟ وهل تتخيلين نفسك تتركين الرقص يوماً ما ، لتصيرى مخرجة مسرحية مثلاً ؟

ج : ربما يحدث هذا يوماً ما ولكننى لا أعلم الآن . فأنا أسعى دائماً إلى التقدم فأملئ أن أجد طرقاً جديدة فى أداء الحركات هو الذى يدفعنى للرقص . فلن أظل كما أنا دائماً ، أودى الحركات نفسها وبالطريقة نفسها ، فلا جدوى فى هذه الإعادة .

س : هل من الممكن أن يكون الأداء بالحركات غير كافٍ للتعبير عما تريد أن تقوليه ، وأن أعمالك تحتاج إلى إدخال بعض الكلمات ؟

ج : كلمات ؟ لا ، بالعكس ، فالحركات هى التى تُعبر بدقه عما أريد أن أقول . أنها ببساطة مسألة ما الذى نسميه رقصاً ؟ وأين يبدأ ؟ أن الأمر يتعلق فى الواقع بالإدراك وبالوعى بالجسد ، وبطريقة تكوين وتشكيل الأشياء ، فقد تتخذ حركة ما شكلاً مختلفاً عما تعودنا عليه ولكن هذا لا يمنع أن نسميها رقصاً . كل ما فى الأمر أن المؤلف يشعر فى بعض الأحيان برغبة فى التعبير عن شيء ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك وبالتالي يقوم بتأليف قصيدة تُشعر القارئ بما يشعر به المؤلف . وهذه هى وظيفة الكلمات ، فما هى إلا وسيلة لتحقيق غاية ولكنها ليست غاية فى حد ذاتها .

س : ما هو إذاً الهدف أو الغاية ؟ هل هو التواصل أم الفن ؟

ج : لا أعرف ، لا أستطيع أن أحدد .

٩ نوفمبر ١٩٧٨

إن الأشياء التى نكتشفها بأنفسنا هى أهم الأشياء

س : حدثت أمور كثيرة فى حياتك فى السنة ونصف السنة الماضية ، أى منذ إنتاجك لباليه باندونيون * Bandoncon ، حتى الآن . فقد زادت شهرتك ، وانجبت فى سن الحادية والأربعين أو طفل لك ، فكيف أثر هذا على حياتك ؟ وهل أدى هذا إلى تغيير مسار حياتك بأى صورة من الصور ؟

ج : باندونيون - أمضى كل هذا الوقت على إنتاجه ؟ نعم لقد مر حوالى عام ونصف ، ولكننا عملنا أيضاً بعد إنتاج هذا العمل على إحياء رقصة ندى اللحية الزرقاء . أما عن تغيير الأمور وتغيير مسار حياتى ، فلم تتغير الأمور بالنسبة لعملى على الإطلاق ، بالرغم من أنه ليس لدى أدنى فكرة عما سأفعله عندما أشرع فى إنتاج عمل آخر . وفى الوقت الحالى ، لا يزال يشكل ضيق الوقت مشكلة كبيرة بالنسبة لى . ولا أقصد بذلك متطلبات العمل اليومية ، فهى لا تشكل أى مشكلة على الإطلاق ، ولكنى أقصد الوقت الإضافى اللازم لعمل البروفات ، ذلك الوقت الذى كان متاحاً لى فى الماضى ولكنه غير متاح الآن . كما أشعر فى الوقت الحالى ببعض القيود فى جوانب معينة ، فقد تؤثر بدورها على طريقة تفكيرى . على أننى لا أستطيع أن أقول الآن سوى بعض البديهيات التى يعرفها أى شخص لديه أطفال . وضمن هذه البديهيات ، نظرتى للأطفال بصفة عامة وطريقة معاملتى لهم والتى تختلف عما كنت أفعله من قبل ، أى قبل إنجابى لطفلى .

س : هل تعتقدين أن إنجابك لطفلك ورد فعلك تجاه الأطفال سوف يؤثر على انتاجك القادم ، ويجعله أكثر إشراقاً ؟

ج : لا أعلم ، لست أدرى الآن ، ولا أستطيع أن أجزم بذلك .

س : يبدو لى أنك الآن أكثر هدوءاً وأقل توتراً عما كنت من قبل ، فهل هذا صحيح ؟

ج : إننى ، فى واقع الأمر ، فى غاية الإرهاق والتعب الآن . ذلك لأننى لا أنال قسطاً كافياً من الراحة ولا أنام سوى بضعة ساعات قليلة كل يوم . لكن

* يُعد هذا آخر عمل أنتجته باروش قبل انقطاعها عن الإنتاج لمدة عام نصف .

بالنسبة والشعوريا لاستقرار ، فهذا هو الحال معى دائماً . فأنا لا أرى داعياً للإضطراب للهدوء والتوتر ، ولا ينتابنى هذا الشعور إلا فى أوقات معينة ، وذلك عندما أشرع فى إنتاج عمل جديد .

س : لقد تعودت ، باستثناء السنة ونصف السلع الماضية ، على إنتاج عمل بعد الآخر ، وكنت تنتجين بمعدل سريع جداً ، بدرجة أنك فى بعض الأحيان كنت تنتجين ثلاثة أعمال فى العام الواحد ، فما شعورك الآن بعد هذا الانقطاع أو التوقف المؤقت عن الإنتاج ؟ هل تشعرين بالرغبة والدافع القوى للشروع فى عمل جديد ، أم تشعرين بنوع من التردد ؟

ج : إننى فى الواقع أشعر بنوع من الرهبة والخوف ، أو بعبارة أدق ، بقدر كبير من الخوف ذلك لأننى كنت فى الماضى أتبع نهجاً معيناً خاصاً بى ، ولكن أمور كثيرة وأشياء جديدة نمت فى داخى فى السنة ونصف السنه الماضية ، وأشعر أنى الآن عاجزة عن التعبير عنه . لكننى أشعر أن إستمتاعى بهذا العام ونصف العام كان سيحدث بنفس القدر حتى إن لم أتوقف خلالهم عن الإنتاج . فعدم أناجى لى شىء فى تلك الفترة لا يرجع إلى إنجابى للطفل . فقد أقيم فى الصيف الماضى مهرجان عام ١٩٨١ الكبير فى مدينة كولونيا Co-logne وكان من المتوقع أن نقدم فى أكثر مما قدمنا ، ولكننا لم نتمكن من إنتاج عمل جديد فى تلك الفترة .

س : هل ترجع صعوبة البدء الآن من جديد إلى إزدياد التوقعات وتعاضمها عما كانت عليه فى الماضى ؟

ج : هل تقصد توقعاتى الشخصية ؟

س : لا ، بل أقصد توقعات الجماهير والنقاد .

ج : نعم ، هذا صحيح . على أن توقعاتى الشخصية قد إزدادت أيضاً . فكثيراً ما أقسو على نفسى أكثر مما بقصوا على أى شخص آخر وكثيراً ما أرفض أعمالاً وأتخلص منها وأبدأ من جديد . وفى كل مرة أبدء فيها من جديد أشعر أننى لا أجد ما أبدأ به . وهذا هو الحال فى كل مرة أشرع فى إنتاج عما جديد .

س : فقد ذكرت من قبل عدم رضاك الكامل على أى عمل من أعمالك ككل ، فقد تحظى إعجابك أجزاء من العمل ، ولا يحدث هذا بالنسبة لإجزاء أخرى ، فهل لا يزال الوضع هكذا الآن ؟

ج : نعم ، هذا هو الحال الآن أيضاً ، ولكن هذا لا يلغى إعجابى بجميع أعمالى بصورة ما . فبالرغم من إدراكى التام بما فيها من أخطاء ونقاط ضعف ، فإنى إرتباط بها إرتباطاً شخصياً . ولا يطغى إحتواؤها على أشياء لا تعجبى ، على إرتباطى الوثيق بكل عمل منها .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه أعمالك ، أم أن هذا الشعور يتغير من آن لآخر ؟

ج : لا أعتقد أن هذا الشعور يتغير ، ولكن إرتباطى بالأعمال الأحدث عهدا يفوق إرتباطى بالأعمال التى ظهرت فى سنوات مبكرة .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه الأعمال حديثة العهد ؟

ج : إننى أميل دائماً إلى الشعور بالقلق وعدم الثقة فى قدرتى على إنتاج شيء جديد مهما كان كم ما أنتجته . على أننى أتعجب من نفسى ، ومن مقدار ما أتوصل إليه فى الوقت الذى أعتقد فيه أن ذهنى خالٍ تماماً من أى أفكار . وبما هذا هو سبب تعلقى الشديد بباليه ١٩٨٠ وباليه باندونيون فقد كنت أخشى ، بعد موت رولف بورزيك * Rolf Borzik ، من عدم تمكنى من إكمال العمل الذى كنت بصدد ، ولذلك كان ضرورياً أن أكمله بسرعة وفى الحال حتى لا أعطى لنفسى فرصة للتفكير والقلق من عدم تمكنى من إكماله .

س : لا يزال لفظ الخوف يعنى الكثير بالنسبة لك . فهل هو خوف من الفشل ؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، أو على الأقل هكذا كنت أعبر عما كنت أشعر به . وقد بدأ الشعور بالخوف ينتابنى من جديد . وبدأت أعانى ثانية من مشكلة ضيق الوقت التى كنت أعانى منها فى الماضى ، وعادت الضغوط كما كانت عليه فى الماضى ، مما يدفعنى إلى أن أقول كنت أود أن أفعل ذلك ولكنى لا أملك الوقت . فبالرغم من حبى الشديد للعمل ، أضطر أحياناً إلى قول ذلك . على أن بعض الأمور ، من ناحية أخرى ، قد تطورت بسرعة مذهلة ؛ فكنت أجد الأفكار ترد بسرعة إلى ذهنى ، ولم يكن هذا تخطيطاً منى ، ولكنه الحظ .

س : هل تحاولين تطوير أى عمل بعد إنتاجه ؟

ج : لقد حاولت ذلك مراراً وتكراراً ، ولكن دون جدوى . فلم تؤد المحاولات التى بذلتها من قبل لتطوير مشهد معين ، أنفقت فيه وقتاً طويلاً ، لتطويره

للأفضل . ولكنى توصلت فى النهاية إلى أن هذه أفضل صورة له ، حتى وإن لم تكن تعجبنى ، وبالتالي تركته كما هو . على أننى قمت بإختصار عمل معين بعد إنتاجه وحذف بعض أجزائه بهدف إختصار مدة العرض خمس عشر دقيقة . ولم يكن هذا الإختصار برغبى الخاصة ، ولكنه كان مفروضاً علينا من المسرح ، على أننى اكتشفت فيما بعد أنه ما كان ينبغي علينا حذف ما حذفناه ، ولذلك أنوى إعادة هذه الأجزاء للعرض فى المرة القادمة التى أقدم فيها هذا العمل .

س : يرى البعض أنه من الأفضل لك أن تعملى فى أى مسرح فى مدينة أخرى غير فوبرتال ، فماذا تقولين فى ذلك ؟ وهل تتخيلين نفسك فى فوبرتال بعد عشر سنوات أخرى من الآن ؟

ج : عشر سنوات أخرى ! لا أعلم ، فأنا لا أستطيع أن أحدد الآن ما أريد أن أفعله لمدة عشر سنوات أخرى . ولذلك فكل مرة أجدد فيها عقد العمل أتعاقد على عام واحد فقط . فأنا لا أحب أن أشعر أنى مقيدة فى مكان بعينه ، فقد أرغب فى ترك المكان يوماً ما ولكنى لست فى حاجة لتغيير ورق الحائط .

س : هل تُعد رحلاتك فى السنوات الماضية إلى دول آسيا ، وأمريكا اللاتينية ، وأخيراً إلى استراليا مع مسرح فوبرتال للرقص ، بديلاً جزئياً : لتغيير ورق الحائط ؟

ج : أعتقد ذلك ، لقد أفادنى كثيراً هذه الرحلات وكانت لقاءاتى مع أشخاص كثيرين بمثابة خبرة واسعة بالنسبة لى .

س : هل ينطبق هذا على سائر أعضاء الفرقة أيضاً ؟ وهل يشعرون بفائدة هذه الرحلات ؟

ج : اعتقد ذلك . على أن بعضهم يشعر بالإرهاق الشديد نتيجة كل هذا القدر من الرحلات ، ويفضل استغلال الوقت فى إنتاج عمل جديد ، بدلاً من استقلال أتوبيس أو طائرة للقيام برحلة فى بلد ما . ذلك لأن العمل ، وما نوصل إلى معرفته أثناء البروفات يعد بالنسبة لهم أهم من أى شئ آخر . يستمتع البعض الآخر ، من ناحية أخرى ، بدرجة كبيرة بالسفر ، ويرون أنه يعمل على تجميع أعضاء الفرقة معاً . يضاف إلى ذلك ، تمتع بعض أعضاء الفرقة بجمال فائق - ولا أعنى هنا جمال المظهر الخارجى ، بالرغم من وجود هذا

أيضاً - يتيح لهم فرص العمل فى عروض تليفزيونية أو الاشتراك فى أجزاء من أفلام جديدة ، وغيرها من الفرص التى تؤدى بكثير منهم إلى ترك الفرقة .

س : هل يعود بعض منهم ثانية إلى الفرقة بعد تركها ؟

ج : نعم ، من حسن الحظ هذا يحدث أحياناً . على أن الفرقة فى تغيير مستمر ، ولذلك فالأسعار المستمرة تعمل على تجميع الفرقة معاً .

س : من الملاحظ أنك تقدمين فى الوقت الحالى أكثر من مئة عرض فى كل فصل من فصول السنة ، وتقدمين ثلثى هذه العروض خارج مدينة فويرتال ، مما يعد - بمقاييس الشعب الألمانى - عدداً ضخماً جداً من العروض . على أنه ليس كذلك مقارنة بما تقدمه الفرق الأخرى فى أنحاء العالم . فماذا تقولين عن ذلك ؟

ج : لا أعتقد أنه من الممكن مقارنتنا بأى فرقة أخرى . ذلك لأن كل عضو من أعضاء فرقتنا يشترك بدور ما فى كل عرض من العروض التى نقدمها ؛ أى أن كل فرد يشترك بحوالى مئة وخمسة أدوار فى الفصل الواحد ، مما يعد عدداً ضخماً جداً للفرد الواحد . وبالتالي لا يمكننا مطلقاً أن نقدم أكثر من ذلك . فلن يكون ذلك فى صالح الفرقة ، أو حتى فى صالح العروض . كما أن هذا سيحول العروض إلى روتين ؛ وسيكون هذا بمثابة موت جميع أعمالنا إذا ما تحولت إلى روتين .

٢١ / أبريل - ١٩٨٢



تنبع من داخلي وتتطور إلى ما هو خارجي

س : لقد قمت منذ بداية هذا الفصل بالسفر لفترات طويلة إلى لندن ثم روما ، كما تقومين الآن بالإضافة إلى ذلك بالعمل مع فيليني * Fellini ، فكيف تجدين الوقت لهذا كله ؟

ج : لا شك أن الوقت بالنسبة لي ، محدود للغاية . ولذلك كان صراعاً عنيفاً بالنسبة لي ووجدت صعوبة كبيرة في اتخاذ مثل هذا القرار . فلم أكن أعلم إذا كان بإمكانى القيام بمثل هذا العمل أم لا ، ولكنني بعد تفكير طويل توصلت إلى أنه قد لا تتاح لي مثل هذه الفرصة - التي وانتدني دون توقع - ثانية . ولذلك رأيت أنه من الضروري أن لا أرفض هذا العرض . فطرحنا الموضوع على الفرقة ، وبعد المناقشة وافقوا جميعاً ، بل ورأوا أنه من الضروري قبول هذا العرض . ومن هنا بدأت العمل مع فيليني .

س : ما هو بالتحديد العمل الذي تقومين به مع فيليني ؟

ج : لقد طلب مني ذات مرة - مثلاً - أن أقرأ جزءاً من الجريدة عن دوقية كبيرة ، ولكنه قيل لي بعد ذلك أن الجزء كان يحكي قصة ملكة كفيفة . ويبدو لي أنني سأرى وأتعلم الكثير عن الأفلام من خلال هذا العمل . وهذا يسعدني جداً ، حيث إنه نادراً ما تتاح لي الفرصة لرؤية الكثير أثناء سفري ، كما يسعدني أيضاً أن أرشح لعمل كهذا . ولذلك أرى أنه من الضروري أن أقوم به ، حتى وإن كنت أعاني من ضيق الوقت . فلا يقلقني كثيراً حلول ميعاد العرض الأول لأي عمل ، فيمكنني إكماله والإضافة إليه ، حتى وإن كان هذا بعد الميعاد المحدد لعرضه ، ولكنه لا يمكنني مطلقاً أن أرفض عرض العمل مع فيليني . وقد اشتركت بالإضافة إلى ذلك بعرض ماكيت في مدينة بوخوم Bochum ، وكان لهذا أثره الفعال والهام جداً بالنسبة لي في تلك الفترة بالتحديد .

س : من الواضح أنك تسافرين كثيراً الآن لفترات طويلة ، فهل نستنتج من هذا أن النجاح بالنسبة لك يتحقق بقلة فرص العمل ؟

* إيطالي الأصل ، ولد عام ١٩٢١ ، ويعمل ممثلاً ومخرجاً . (المترجم)



ج : (تنهد باوش) إننا نعانى بلا شك ، من ضيق الوقت . ولكن هذا لا يعنى أن الوقت أصبح محدوداً لدرجة أننا لا نستطيع عمل بروفات وإنتاج عمل جديد . وبالرغم من أننا اجتزنا فى كثير من المواقف التى شعرنا فيها أنه من الصعب إنتاج أى شئ فى وقت قصير ، فقد كان الحال كما هو عليه الآن عندما أنتجنا باليه فالسات . ولذلك نرى أنه بالرغم من ضيق الوقت ، من المفيد لنا أن نرى أماكن أخرى وأناس آخرين ، كنوع من التغيير .

س : هل تقصدين بذلك ، السفر ؟

ج : إنه شعور جميل أن يعود المرء إلى بلده بعد رحلة سفر . فحب السفر والحنين إلى الوطن ، فى الغالب ، شيان متداخلان . ولأستطيع أن أصف شعورى إلا بقولى أنه يتحتم على المرء ، فى بعض الأحيان ، أن ينظر من النافذة ، أى أن يخرج عن نطاقه الضيق ويتاح له فرصة عمل أشياء مختلفة . على أننى لا أستطيع تعيين الحد الأقصى الذى لا ينبغي تجاوزه .

س : أى حد تقصدين ؟

ج : أقصد بذلك أننى كثيراً ما أتساءل ، إلى متى سيستمر الوضع هكذا ؟ وإلى متى ستظل لدى القدرة والطاقة على العمل بهذا القدر نفسه وبهذه الفاعلية نفسها .

س : لقد ذكرت شيئاً من هذا القبيل منذ خمس سنوات ، فهل أبطأت فى عملك بعض الشيء منذ ذلك الحين ؟

ج : لا ، فى الواقع لم أبطئ نهائياً . فأنا لا أزال أعمل بالمقدار نفسه ، وكل ما فى الأمر أنى تعطلت عن إنتاج عمل واحد أثناء ولادة ابنى ، بالإضافة إلى سفرى للخارج لمدة شهرين ، ولكن بخلاف ذلك ، فأنا أعمل كما كنت تماماً ، وبالقدر نفسه .

س : هل أثر إنجابك للطفل كثيراً على حياتك ؟

ج : يصعب على فى الواقع تحديد ذلك . فلاشك أن الأمور قد تغيرت كثيراً بولادة الطفل ، كما أنها ازدادت صعوبة عما كانت عليه من قبل . فقد كانت تتاح لى مثلاً الفرصة أن أذهب مع الفرقة بعد الانتهاء من البروفات إلى أى مكان لشرب الخمر والتحدث والاستمتاع معاً . وكان هذا بمثابة وقت الراحة

الوحيد بالنسبة لى طوال اليوم، ولكن هذا لم يعد متاحاً الآن ، مما يجعلنى أشعر بالندم بعض الشيء. ولا أعنى هنا الندم بكل معنى الكلمة ، أو ربما اختياري للفظ ليس اختياراً صحيحاً ، فكل ما أقصده هو شعورى فى بعض الأحيان أن كل شيء فى العمل يتم عكس ما أريد ، وأننى لا أستطيع التفكير نهائياً . هذا بالإضافة إلى عدم تمكن من قضاء وقت مع طفلى . ولذلك أريد أن تيسر الأمور دون أية عراقيل ، حتى أتمكن من قضاء بعض الوقت مع الطفل .

س : يوحى ما تقولين أن وجود الطفل يعوقك بعض الشيء ، ولكنى متيقن أنك لا تقصدين ذلك ؟

ج : لا ، بتأناً ، بل بالعكس ، فوجود الطفل يعطينى شعوراً بالأهمية .

س : يضاف إلى ذلك أن باليه فالسات الذى أنتجته بعد ولادة الطفل مباشرة ، تقلب عليه نغمة تفاؤل .

ج : لا أريد أن أبداً تافهة فيما أقول ، أو أننى أتحدث عن بديهيات ، ولكننى أشعر أن هذه معجزة ، إذ أكتشف الآن أشياء جديدة يوماً بعد الآخر ، وأدرك ، كما لم يحدث من قبل ، علاقة كل شيء بالآخر فى جسدى . وأعنى بذلك مثلاً ، أنه لدى ثديين ، أعلم وظيفتهما ، ولكن فجأةً أشعر بهذه الوظيفة . نعم أعلم أن هذا شيء بسيط ، ولكنه شعور رائع .

س : هل يؤثر ذلك على عمالك بطريقة إيجابية ؟

ج : لا أعرف بالضبط ، ولكننى أعتقد أن أى شيء يحدث ، أيا كان ، له تأثير ما بطريقة ما . كما أشعر أننا كلما تقدمنا فى العمر نصارع من أجل الحب .

س : هل تلجئين الآن إلى طرح بعض الأسئلة عند بداية أى عمل جديد ؟

ج : لقد طرحت بالفعل العديد من الأسئلة ، قام أعضاء الفرقة بالإجابة عليها ، محاولين الوصول من خلال هذه الإجابات إلى فكرة جديدة . ولكن المهم فى كل هذا أن يفهموا الأسئلة جيداً ، حتى يتمكنوا من فهم ما أبغى الوصول إليه . على أننى أطرح فى بعض الأحيان أسئلة لا تقود إلى شيء ، ولا يعنى ذلك أنى غير قادرة على الوصول إلى شيء ، ولكن كل ما فى الأمر أن هذا لا يتوقف على بمفردى . ولذلك أقوم بطرح السؤال ، ويعطى كل شخص فرصة

للتفكير فيه بعض الشيء ، ثم نستمع لإجابة كل منهم عليه ، حتى نستطيع أن نحول ما فى ذهننا إلى كلمات ، تكون بمثابة البداية بالنسبة لنا ، ثم نعدلها ، ونطور فيها .

س : هل هذا يعنى أن الرقصات لا تبدأ بحركة بعينها ، بل بالأحرى تبدأ بمستوى معين من الإدراك أو بعبارة أخرى ، تبدأ من الرأس (الذهن) وليس من القدم ؟

ج : لا تبدأ الحركات بتحريك الأرجل ، ولكننا نبدأ بتأليف مجموعة من رقصات قصيرة ، نقوم فى أول الأمر بحفظها . وكنت حينئذ أخشى أداء أى حركة ، فنتهال على الأسئلة . ولتجنب هذه الأسئلة ، كنت أبادر بطرحها .

س : كيف يؤثر ذلك على مراحل العمل ؟ وهل يجعل ذلك الأمور تسير ببطء ؟

ج : يؤثر هذا بكل تأكيد على مستوى السرعة فى العمل . فطرح جميع هذه الأسئلة ، ثم الإجابة عليها كلها ، يستهلك وقتاً طويلاً جداً . ولكنى أخذ هذا فى الاعتبار ، ولذلك أخصص له وقتاً . وعادة ما يشارك كل عضو فى الفرقة برأى ، فننظر فيه ونناقشه معاً ، ثم نختار ما يعجبنا . وعادة ما يشاركون بحوالى عشرة أشياء ، يعجبني منها شيئان .

س : ماهى نماذج بعض الأسئلة التى طرحتها هذه المرة ؟

ج : من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال فى عبارة واحدة . فقد علق أحدهم ذات مره فقال : هذه كانت المئة والواحد والعشرون سؤالاً الأولى !

س : هل تتذكرين أول هذه الأسئلة ؟

ج : كان فى أغلب الظن سؤالاً عن الكريسماس ، فدائماً ، أو على الأقل فى معظم الأحيان ، أسأل عنه . ولكننى فى كل مرة أطرح سؤالاً مختلفاً عن المرة السابقة . وفى هذه المرة بالتحديد قام كل عضو فى الفرقة بوصف عشاء ليلة الكريسماس ، ذاكراً ما يؤكل بصفة عامة فى مثل هذه الليلة . وبالأمر طرحت أسئلة مثل : من منكم يخشى أن يتسخ بنطلونه ؟ أو متى كانت أول مرة شعرت فيها أنك رجل أو أنك امرأة ؟ وظننت أن هذه الأسئلة جيدة ، ولكنها لم تقدنا إلى شيء . وهذه بصفة عامة نوعية الأسئلة التى أطرحها ولكنى أطرحها فى كل مرة بطريقة مختلفة ، وأفعل ذلك عدة مرات حتى يتغير السؤال تماماً .

س : يبدو لى أن لا علاقة بين هذه الأسئلة وبين الباليه والرقص . فماذا تقولين فى ذلك ؟ وكيف تتحول هذه الأسئلة فى النهاية إلى رقصة باليه ؟

ج : إننا عندما نبدأ لا يكون لدينا ما نبدأ به ، ولكن يتكون لدينا من خلال هذه الأسئلة مجموعة من الأفكار والجمل ، وكأنها مجموعة من المشاهد القصيرة . وتكون بادىء الأمر ، مشاهد متفرقة . ولكننا نبدأ منها ، وعند نقطة معينة نأخذ منها شيئاً نراه مناسباً ، ونربطه بشيء آخر ، وهكذا ، إلى أن تصبح هذه الفكرة البسيطة شيئاً كبيراً .

س : لقد ذكرت من قبل فى مؤتمر صحفى بروما أن أعمالك لا تنمو من البداية حتى النهاية ، بل بالأحرى تنمو من الداخل إلى الخارج ، فمتى يكتمل العمل نهائياً من الخارج ؟ وهل يعتمد ذلك أساساً على ميعاد أو عرض ؟ وهل كنت مستغرقين وقتاً أطول لإنتاج عمل ما إن لم يكن هناك ميعاد محدد للعرض ؟

ج : لا شك أن وجود ميعاد محدد للإنتهاء من عمل ما ، يساعدنى كثيراً . ولا أراه مناسباً أن يقال لى ذات مرة ، لديك عام كامل لإنتاج عمل جديد فأنا أثق أنه إذا استغرقت وقتاً طويلاً فى عمل بعينه ، لن أشعر أنه متكامل ، فمشاعرى تتغير من وقت لآخر ، وربما ما أراه مناسباً اليوم ، لا يكون كذلك فى العام القادم .

س : يزعم بعض النقاد أنك بدأت فى الآونة الأخيرة ، تدورين فى حلقات مفرغة ، فما رذك على هذا الزعم ؟

ج : بغضبنى هذا الزعم من ناحية ، ويشعرنى بالحزن الشديد من ناحية أخرى . فأنا لا أرى أن هذا صحيحاً . وحتى إن صح هذا ، فهذه الحلقات ما هى إلا حلقات تعبر عن ذاتى وعن شخصيتى . ولا شك أننى سأظل دائماً الشخصية نفسها . ولا أستطيع هنا أن أقول سوى أن أصحاب هذا الزعم لم يتمكنوا مطلقاً من فهم أعمالى .

س : ماذا تقولين إذا طُلب منك أن تكون كالحرباء ؟ وأن تغطى هذا الشيء بهذه الطريقة اليوم ، وبذلك غداً ؟

ج : إنه أمر مستحيل ومرفوض تماماً ، إذ ينبغي أن يتصرف المرء كما يشاء ، ويفعل ما يقتنع به ، وإلا سيكون عمله غير واقعى . يضاف إلى ذلك أن

كثيرين من أفراد الفرقة ، من أمثال يان ميناريك ، يتضايقون من محاولة تبسيط الأمور ، ويفضلون وجود بعض الصعوبة .

س : هل تشاركونهم نفس الرأى فى هذا الأمر ؟

ج : لا ، فالأمر يستغرق بعض الوقت من الجماهير حتى يقبلوا أعمالنا ويستسيغوها وهذا ما حدث مع باليه فالسات عندما عرضناه فى هولندا . فلم يكن الأمر سهلاً فى البداية . فكل عمل يأخذ مساراً معيناً ، ويتطور إلى أن يظهر فى غاية البساطة فى آخر الأمر . على أن طريقة تفكير يان ونظرائه نعد مصدر تشجيع مستمر لى ، فهى تنبع من شعورهم بأن النجاح لا يأتى ببساطة ، بل يعتمد على تفكير المرء والطريق التى يسلكه لتحقيق ما يريد . فإننا لابد أن نفكر طويلاً حتى نصل إلى ما نصل إليه من أفكار ، فلا تهبط علينا هذه الأفكار من السماء ، بل جميعها أمور نكتشفها شيئاً فشيئاً .

س : أعتقد أن هذا العام هو العام العاشر لك فى مدينة فوبرتال ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، وأعتقد أن العام القادم هو الذكرى السنوية لتكوين الفرقة . إننا دائماً نمزح فى هذا الأمر .

س : هل تشعرين أنك أحرزت تقدماً منذ بداية عملك فى هذا المجال رلى الآن ؟

ج : بالكاد أستطيع الإجابة عن هذا السؤال . فندما أشاهد عروضاً أنتجت مبكراً . وهى تعرض ثانية ، تنتابنى مشاعر متداخلة . فأشعر فى بعض الأحيان بالإعجاب الشديد بها ، ولا أستطيع أن أستوعب أنني كنت فى وقت ما قادرة على إنتاج مثل هذه الأعمال الجيدة . واسأل نفسى ، كيف تمكنت من إنتاجها ؟ وشئ يجعلنى أقول ، حسناً ، لقد تمكنت من إنتاجها فى وقت ما ، ولكننى لا أستطيع أن أنتج مثلها الآن . إنه شعور رائع أن أشاهد أعمالاً قديمة تعرض جيداً ، ولكننى أشعر أنه من المستحيل أن أنتج نفس العمل مرة ثانية بنفس الطريقة . يضاف إلى ذلك أنني أنتج جميع أعمالى فى وقت قصير ، وبالكاد أتذكر كيف تم إنتاجها ؛ مما يجعل العرض مفاجأة بالنسبة لى أنا أيضاً . كما أنني لا أرغب فى إعادة أى شئ بالطريقة نفسها مرة أخرى . فلا أرغب مثلاً أن أعبر عما بداخلى مرة أخرى بالطريقة القاسية نفسها التى عبرت بها فى باليه دى اللحية الزرقاء مثلاً ؛ ولكن قد أعبر عنه بطريقة مختلفة هذه المرة .

س : هل تفضلين أعمالاً معينة عن الأخرى ؟

ج : يعجبني ، فى الواقع ، كثيراً من الأعمال . ويعتمد هذا فى أغلب الظن على مدى نجاح كل عمل عند عرضه .

س : هل هناك فرق كبير بين عمل وآخر ، لدرجة أنه يؤثر على شعورك تجاه كل عمل ؟

ج : نظل الأعمال بالطبع كما هى ، لا تتغير . ولكن الراقصين الذين ينقلون العمل إلى المتفرجين هم المسئولون عن نقل المعنى . والأمر الغريب أنه من الملاحظ أن أول عرض لأى عمل يكون دائماً أفضل من الثانى .

س : هل تشاهدين جميع العروض التى تقدمها فرقتك ؟

ج : معظمها .

س : هل تستطيعين حصر عدد العروض التى لم تشاهديها ؟

ج : ربما لا أستطيع عدها على أصابع اليد ولكننى أستطيع حصرها . ويرجع عدم تمكنى من مشاهدة هذه العروض إما لولادة الطفل ، أو لاضطرارى فى حالات نادرة للإنعزال والتفكير فى مشكلة ما ، ولكن باستثناء ذلك أشاهد جميع العروض .

س : لماذا يحتم عليك فى المقام الأول مشاهدة جميع العروض ؟

ج : (تضحك باوش) ربما لشعورى بأننى ينبغى أن أكون هناك لأجلب الحظ ودفع الأذى عن أعضاء الفرقة . يضاف إلى ذلك ، رغبتى فى أن أكون جزءاً من العرض ، فإن لم أشاهده ، فلن أشعر مطلقاً أننى جزء منه . ذلك لأن العرض ، والفرقة ، وباوش أشياء لا تتجزأ . فبينما تعرض الفرقة ، وأنا أجلس لأشاهد ، أشعر أنه عرضى أنا أيضاً .

٢٦ نوفمبر ١٩٨٢

لا أزال فضولية

س : إذا كان قد جاءك أحد ، منذ عشر سنوات ماضية ، وقال لك إنك متعلمين في مدينة فوبرتال لمدة عشر سنوات ، هل كنت ستصدقيه ؟

ج : إن أصدقته بالطبع ، فطوال السنوات التي قضيتها في مدينة فوبرتال كنت أعيش وكأنني سأرحل عنها غداً . ولم يتغير هذا الشعور حتى الآن .

س : لقد تعودت على التقاعد للعمل لمدة عام واحد فقط ، وتجديد هذا التعاقد كل عام ، فهل تغير هذا التعود الآن ؟

ج : لا ، لم يتغير مطلقاً . ولكن ليست رغبة لدى في ذلك ، بل لأنى أخذ في الاعتبار سائر أعضاء الفرقة . فريما يتركون جميعاً الفرقة فجأة ، ولا يتبقى منهم أحد ليكمل العمل .

س : هل من الجائز أن تكملى عملك في مكان آخر غير المكان الذى تعملين فيه حالياً ؟

ج : لقد أتيت لى ، ولعدد قليل من أعضاء الفرقة عدة فرص للعمل في أماكن أخرى . ولكن لعدم توفر ذلك للفرقة ككل ، وكذلك للظروف الاقتصادية ، لم نتمكن في ذلك الوقت من العمل في مكان آخر . ولا يوجد الآن أى احتمال للانتقال إلى مكان آخر .

س : يبدو للناظر من الخارج أن الفرقة قد حققت ، بعد مرور عشر سنوات على تكوينها، نجاحاً كبيراً ، فهل هذا شعورك أيضاً ؟

ج : كل ما أستطيع أن أقوله أننا نعمل بجهد كل يوم . ولكن لا تزال هناك أمور صغيرة تشغلنا . ويوجد ما هو أهم منها .

س : هل هذا يعنى أنك لم تحققى مع الفرقة أى تقدم خلال السنوات العشر الماضية ؟

ج : لا شك أن إنتاج أى شيء يعطى المرء إحساساً بالثقة ؛ ولاشك أن تمكنتي الآن مثلاً من التعبير عن نفسى بطريقة أفضل من الماضى - بالرغم من أننى لازلت احتاج أن أتقدم في هذا الأمر - يعد تقدماً كبيراً . الأمر الذى لم أستطع أن أحققه مطلقاً في الماضى إذ كنت أشعر دائماً بالخوف والاضطراب

الشديد . يضاف إلى ذلك معرفتي الآن للكثير ، ليس فقط عن نفسي ، ولكن عن الهيئة بأكملها . أما بالنسبة لإنتاج أعمالى ، فيبدو أننى لم أتعلم شيئاً ، إذ يتطلب الأمر أن أبدأ من جديد فى كل مرة فى إنتاج أى عمل ، وأن أخرج فكرة من لاشئ .

س : لقد ذكرت من قبل أنك فى كل مرة تبدئين عملاً جديداً ، ولا تستطيعين حتى أن تتذكرى أبسط الخطوات ، وأسهلها ، أليس كذلك ؟
ج : بلى ، هذا صحيح .

س : ولكنك الآن ، بعد التغير الواضح الذى حدث فى طريقة عملك فى السنوات العشرة الماضية لم تعودى تبدئين أعمالك بخطوات ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، هذا ما يبدو ظاهرياً ، إذ يبدو أن الرقص بدأ يقل فى أعمالنا الآن عما كان عليه من قبل . ولكن واقعياً ، هذا غير صحيح . فدانماً ما أحاول ، أثناء البروفات ، توضيح أمور تتعلق بأشكال حركية . على أننا عند البدء فى الإنتاج الفعلى للعمل ، نخفق كثير من هذه الحركات ، لتظهر غيرها من الحركات . ولا يعنى هذا أننى أحاول إلغاء الحركات ، بل على العكس ، فأنا أريد الرقص ، ولكن تكمن الصعوبة الحقيقية فى إيجاد السياق المناسب له ، حتى لا يكون عبارة عن مجرد فواصل فى العرض ، بل مكونا للعرض ذاته ، ومعبراً عما يريد الراقص أن يقوله .

س : لقد قمت مع الفرقة فى السنوات العشرة الماضية ، بإنتاج نوع جديد من الرقص ، لم يظهر من قبل سواء فى العروض الراقصة أو فى المسرح ، فهل حدث ذلك عمداً ؟

ج : مطلقاً ، فقد حدث بطريقة تلقائية .

س : من أين انبثق هذا النوع الجديد إذن ؟ هل برز نتيجة عدم اقتناعك بأعمالك السابقة مثلاً ؟

ج : لا ، ليس الأمر كذلك . كل ما فى الأمر أننا شعرنا أن هناك ما نريد أن نقوله ، فبدأنا نبحث عن الوسائل التى يمكن من خلالها أن نعبر عنه ، وما حدث ببساطة ، أننا وجدنا بالفعل هذه الوسائل ، التى تنوعت فى أغلب الأحيان من عمل لآخر .

س : لقد قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ، فى السنوات الماضية ، عروضاً خارج مدينة فوبرتال تساوى تقريباً ضعف عدد ما قدمته فى فوبرتال نفسها .
ولاشك أن هذا يعد نجاحاً كبيراً أحرزته الفرقة ، فكيف أثر هذا النجاح على الفرقة ؟ هل ساعد ذلك على تجميعها بصورة أكثر من الماضى ؟

ج : يستمتع معظم أعضاء الفرقة ، فى أغلب الظن ، استمتاعاً كبيراً بالسفر وبمقابلة شخصيات من بلاد مختلفة ، من مختلف أنحاء العالم ، وبميلون بصفة عامة إلى الترحال . ولا يثنيهم عن ذلك أى شىء ، حتى هؤلاء القادمين من مناطق ذات جو معتدل وشمس ساطعة ، وسماء صافية ، والذين كنت أتوقع أن يفضلوا البقاء فى فوبرتال .

س : هل تؤثر كثرة الترحال بطريقة سلبية على العمل ؟ وهل يستهلك السفر فترات طويلة كان من الأفضل أن تتفق فى العمل ؟

ج : لا أعتقد ذلك ، بالرغم من أننى لا أستطيع أن أنكر أن هذا الشعور يتأبى أحياناً كثيرة . ذلك لأن الإنتاج الفعلى لأى عمل هو الدافع القوى لإنتاجه . وينقسم الإنتاج إلى مرحلتين ، المرحلة الأولى هى المرحلة التى يتطور فيها العمل ويصل إلى النقطة التى نستطيع أن نقول فيها حسناً ، هذا ما نريد أن نقدمه للجمهور ؛ والمرحلة الثانية ، والتى لا تقل أهمية عن الأولى ، هى العرض الفعلى . ومن هنا ، فالسفر يساعدنا على تحقيق هذه المرحلة الثانية وتقديم عدد هائل من العروض . ولكننا إذا بقينا فى فوبرتال بكل هذا الكم من الرقصات الذى لدينا ، لن نتمكن أن نعرض منه سوى بضعة عروض قليلة لكل رقصة . ومن هنا فالسفر هام جداً بالنسبة لنا .

س : لقد أضيف إليك فى أغسطس الماضى عبء جديد عندما توليت رئاسة قسم الرقص فى فولكفانج بأيسن . فكيف يتناسب هذا مع عملك كرئيسة فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ؟

ج : لم أفكر من قبل فى تولي رئاسة قسم الرقص فى مدرسة فولكفانج بأيسن ، وعندما طلب من ذلك ، ظننت أنه أمر لن أستطيع القيام به ، إذ لدى ما يكفينى من الأعباء ، ولا أملك حتى الوقت اللازم للقيام بالأعمال التى يجب أن أقوم بها . ولكننى ، من ناحية أخرى ، كنت أعلم أنه من الصعب إيجاد رئيس للمدرسة ، يعرف احتياجاتها ، ويشعر بالمسئولية تجاهها . ومن هنا

شعرت بمسئولية تجاه هذه المدرسة ، وشعرت أنه لا ضرر من التجربة ، فعلنى أستطيع تحمل هذه المسئولية . والآن ، يمكننى أن أقول ، بعد أن عملت لبضعة شهور بها ، أن الأمور تسير على ما يرام ، وأننى اتخذت القرار السليم . يضاف إلى ذلك ما أشعر به من متعة حقيقية فيما أقوم به ، وتيقن أن تغييراً ما سيحدث بهذه المدرسة . كما أن عملى فى المدرسة وعملى مع الفرقة أصبحا الآن ، بخلاف ماكانا عليه فى أول الأمر ، شيئان مرتبطان ومتلازمان . ولايعنى ذلك أنى أتوقع أن ينضم طلاب هذه المدرسة إلى الفرقة ، لا ، مطلقاً ، ولكنى لا أجد عملى فى المدرسة أمراً غريباً ، أو غير مألوف لى ، كما كان فى بادئ الأمر .

س : كيف يتحقق هذا الارتباط بين العاملين من الناحية الفنية technical ؟

ج : إننى أظل فى مدينة إيسن للدراسة والمتابعة بقدر المستطاع ، وأعين نائبين ، أحدهما مسئول عن النواحي الإدارية ، والآخر * عن نواحي الفن . ويكون مسئولو الإدارى على اتصال دائم بى لإبلاغى باللازم . كما أننى أدعو بعض الطلاب المتفوقين للحضور إلى فويرتال مرة كل أسبوع ، حتى نتمكن من إقامة علاقات وطيدة معاً . فلا أكون مجرد رئيسة تقوم بالتوقيع على الأوراق اللازمة ، بل أعرف الطلاب جيداً وأعمل معهم .

س : هل فى هذا التصرف نوع من الرجوع للأصل ، أى لأصلك ؟

ج : لا ، لا أرى الأمر هكذا . ولكنى بطبيعة الحال دائمة البحث والاكتشاف . ولا أريد أن أبقى فى مكان بعينه الآن ، بل أريد أن أعرف الكثير وأفعل الكثير .

٢٣ ديسمبر ١٩٨٣

* هو جون سيبرون Jean Ceburon

بيننا باوش

السيرة الذاتية وفهرس الأعمال

٢٧ يوليو ١٩٤٠

- ولدت بينا باوش فى السابع والعشرين من يوليو عام ١٩٤٠ فى مدينة زولينجن Solingen ؛ وكان والدها صاحب أحد المطاعم الكبيرة .

١٩٥٥

- التحقت باوش عام ١٩٥٥ بمدرسة فولكفانج بأيسن ، حيث تعلمت الرقص تحت إشراف كورت يوس Kurt Joss .

١٩٥٩

- أكملت عام ١٩٥٩ الامتحانات النهائية فى مجال الرقص على خشبة المسرح ، وهى امتحانات خاصه بأصول التعليم .

- فازت بجائزة فولكفانج لما أحرزته من إنجازات .

- منحت بعثة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإكمال دراستها فى مجال الرقص فى الـ DAAD (أى الأكاديمية الألمانية لتبادل الخدمات) .

١٩٦٠

- التحقت عام ١٩٦٠ بمدرسة يوليارد للموسيقى Juilliard School of Music بولاية نيويورك ؛ وتعلمت هناك على يد الكثير من أمثال أنطونى تيودور An- tony Tudor ، خوزى ليمون Jose Limon ، والفريدو كورفينو AL Fredo Corvino ، ومارجريت كراسكى Margaret Craske ، ولوى هورست Louis Horst ، ولا ميرى La Meri وغيرهم .

- عضواً فى فرقتى بول ساناساردو Paul Sanasardo ودونيير فوير Donyer Feuer للرقص .

١٩٦١

- عملت - بلاشتراك مع بول تيلور - فى الباليه الأمريكى الجديد فى دار الأوبرا بنيويورك .

١٩٦٣ - ١٩٦٤

- عملت مع فرقة فولكفانج اللياليه ، حديثة التأسيس ، حيث كورت يوس مخرجاً .
- اشتركت فى عدد من العروض الداخلية والخارجية (الدولية) ، وكثير من المهرجانات ، من بينها المهرجان الذى عقد فى شفيتسنجن Schwetzingen ، ومهرجان سبوليتو Spoleto ، ومهرجان سالزبورج Salzburg .
- عملت مع جون سيرون .

١٩٦٨

- قامت بتصميم وإخراج بعض أعمال اللياليه ، مثل باليه شذرات Fragmente ، موسيقى : بيبلا بارتوك Bela Bartok ، وباليه فى رياح الزمن IN Wind der Zeit ، موسيقى : ميركو دورنر Mirko Dorner .

١٩٦٩

- قامت بتصميم وإخراج أوبرا الملكة الساحرة The Fairy Queen ، تأليف هنرى بورسيل ، وتقديمها فى مهرجان شفيتسنجن .
- فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة فن الكوريوجرافيا فى مدينة كولونيا Cologne لتصميم وإخراج باليه فى رياح الزمن .
- أسند إليها ا.د هانس تسوليج Hans Zullig إدارة ستوديو فولكفانج للرقص .
- عملت بالتدريس فى مدرسة فولكفانج بأيمن .

١٩٧٠

- قُدم لأول مره باليه بعد الصفر Nachnull ، موسيقى : ايفو ماليك Ivo Malec .
- عملت كمصممة رقصات زائرة فى مركز روتردام للرقص بهولاندا .

١٩٧١

- قدمت عام ١٩٧١ عدة عروض فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، من بينها عروض قدمت فى مهرجان كونيكت ، ومهرجان ساراتوجا .

- تقديم أول عرض باليه حركات للراقصين Aktionen für Tänzer ، موسيقى :
جونتر بيكر Gunter Becker . قدم هذا العرض بعض أعضاء فرقة فولكفانج
للباليه ، بتفويض من مسرح فوبرتال .

١٩٧٢

- قامت عام ١٩٧٢ بتصميم وإخراج أوبرا تانهويزر ** Tannhauser التي قدمها
بعض أعضاء فرقة فولكفانج للباليه .
- اشتركت في مهرجان ساراتوجا .
- قامت بتدريس الرقص الحديث .
- عملت كمصممة رقصات لفرقة بول سانا ساردو بنيويورك .

- تقديم العروض الأولى لـ أغنية الهدمة Wiggenlicd ، وأغنية ايها الجعران
الصغير طر Maikafer flieg ، و فيلبس ٨٣٦٨٨٥ د.س. ي Philips 836885
D.S.Y . تأليف بيار هنري Pierre Henry .

١٩٧٣

- قدمت باوش عام ١٩٧٣ ، عروضاً في عدة مدن ، كمدينة شتوت جارت-Stutt-
gart ، وروتردام ، ومدينة الهاج بهولاندا Den Haag ، ولندن ، ومانشستر .
- فازت بجائزة الترقية للفنانين الشباب في نورث راين وستفاليا North Rine
Westphalia .

١٩٧٤ / ١٩٧٣

- تولت عام ١٩٧٣ / ١٩٧٤ إدارة مسرح فوبرتال للرقص .

** هذه الأوبرا لمؤلف الموسيقى الألماني وقائد الأوركسترا المرموق ريتشارد فاغنر Richard
Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٢) الذي كان أول من تحمس للصفات الدرامية في الموسيقى بعد
إعجابه بالسيمفونية التاسعة لـ بيهوفن . كان تانهويزر ماضي من القرن الثالث عشر ، قام
بالحج إلى روما ليغفر الله له ذنوبه ؛ وكان هذا موضوع الأوبرا التي ألفها فاغنر والتي تحمل
نفس الاسم . (المترجم) .

٥ يناير ١٩٧٨

— عرضت في الخامس من يناير عام ١٩٧٤ رقصة فريتس Fritz .

موسيقى : جوستاف مالر Gustav Mahler ، وفولف جانج هوف شميت Wolfgang Hufschmidt .

تصميم الملابس : هرمان ماركارد Hermann Markard ، ورولف بورتك Rolf Bor-tik .

شارك في العرض : هيلنود بلانك ، فريتس ، Hiltrud ، مالوى آردوه Malou Ai-raudo ، دور الأم ، ، يان ميناريك ، وله اسم آخر ين ميندو ، ، وهو يلعب دور الأب ، شارلوتى بوتلر Charlotte Butler ، الجده ، ، دومنيك ميرسى Dominique Mercy ، رجل يرتدى قميصاً ، ، ريتا لورى كانين Rita ، سيدة صلعاء ، أدكورت لاند Ed Kortlandt ، رجل - امرأة ، ، كارلوس أورثا Carlos Orta ، رجل ، ، نيتس كابرورسما Tjitze ، سيدة ترتدى فرواً أسود اللون ، ، هاينتس زم Heinz Samm ، رجل بدين ، ، كاتارينا دينى زوت Catherine Denisot ، فتاة ذات ذراعين طويلين ، ، فولف فرنر فولف Wolf Werner Waf ، أنف ، ، مونيك زاجون Monika Sagon ، فتاة - عجوز - رجل ، ، مونيك فاكر Monika Wacker ، سيدة تمسك شمسية ، ، يون جفن John Giffin ، جوا بينالفا Joao Penalva ، تابعان سياسيان ، ، جابريل Gabriel Sala ، رجل يرتدى معطف ، ، فيفيان نيوبورت Vivienne New-port ، فتاة .

— عرضت أيضاً نفس هذه الأمسية المنصدة الخضراء Dergrunc Tisch ، تأليف كورت يوس ، و ألعاب رعاة البقر Rodeo ، تأليف أجنيس دو ميل Agnes de Mille .

— قامت باوش بتمثيل دور إيفون فى أوبرا إيفون Yvonne ، تأليف فيتولد جومبرو فيتش Witold Gombrowicz ، موسيقى بوريس بلاخر Boris Blacher .

٢١ أبريل ١٩٧٨

— عرضت الأوبرا الراقصة افيجينيا فى تاورس Iphigenie auf Tauris فى الحادى والعشرين من أبريل عام ١٩٧٤ .

مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : كريستوف فيللي بالد Christoph Willi bald Gluch

تصميم للملابس والديكور : بينا باوش ، ويورجن دراير Jurgen Dreier

شارك فى العرض : مالوايرودو ، افيجينيا ، دومنيك ميرسى ، أورست ،
آدكورت لاند ، بيلاديوس ، كارلوس أورتا ، توس ، كولين فينران Colleen
Finneran يون جفن John Giffin ، ميديا ، يوزفينا آندى كوت ، كليتمنسرا ،
نيتس كابوروسما ، إليكترا ، هانس بوب ، أجامموني ، وقام كل من يوزفينا آنا
آندى كوت ، وهيلترود بلانك ، وكاتارينا ديلي زوت ، وكولين فيزان ، وتيتس
كابوروسما ، ومارجريت هوجن برجر Huggenberger ، وشارلوتي بوتلر ، وريتا
لورى كانيين ، وفيفيان نيوبورت ، ومونيكا فاكر بدور الكاهنات . وقام كل من يون
جفن ، ورالف جرانت Ralph Grant ، وكارلوس أورتا ، أرنالدو ألفارى Arnaldo
بدور كليتمنسرا . وكذلك قام كل من يون جفن ، ورالف جرانت ، وهانس بوب ،
وأرنالدو ألفار بدور الحراس .

١٩٧٨

- قامت باوش بتصميم وإخراج عرض رباطنا عنق Zwei Krawatten .

- تقديم عرض ارتجال الجاز الحر Free Jazz Improvisation حيث يقوم دنلف
شوننبرج Detlef Schonenberg بعزف الآلات الإيقاعية ، وجونتر كريست مان
Gunter Christman بعزف الترومبيت .

١٩٧٨

- تقديم موسيقى راقصة على نمط أغاني البوب القديمة بعنوان سوف أصبحك
للناصية Ich bring dich un die Ecke ، إخراج كارل كيندل Karl Keindl . شارك
فيها جميع الراقصين الذين ذكرت أسماؤهم أعلاه . انقسمت هذه الموسيقى
الراقصة إلى خمسة أجزاء على نمط خمس أغاني منفصلة : الأولى ، أداء ين
ميندو ، الثانية ، مالو أيرادو ، ودومنيك ميرسى ، الثالثة ، ميشائل دي كامب ،
وآدكورت لاند ، ودومنيك ميرسى ، والرابعة يوزفينا آنا آندى كوت ، والخامسة ،
مارليس ألت ، ومالو أيرادو ، وميشائل دي كامب ، ويوزفينا آنا آندى كوت ،

* هى مجموعة من آلات الطرب فيها كمنجنان عانيتان وكمنجة واحدة كبيرة ، وكمنجة
واحدة قرارية . (المترجم) .

وكولين فيزان ، وآدكورت لاند ، ويولاندا مايد ، ودومينك ميرس ، وين ميندو ،
وفيغيان نيوبورت .

- عرضت في هذه الأمسية أيضاً مدينة كبيرة Gro Bstadl ، تأليف : كورت
يوس .

٢٣٣ و٢٢٥

- عرضت باوش ، بالاشتراك مع هانس بوب الأوبرا الراقصة أورفيوس ويوريد
يكي Orpheus und Eurydike في الثالث والعشرين من مايو عام ١٩٧٥ .

مدة العرض : ساعتان وخمس عشرة دقيقة .

موسيقى : كريستوف فيلي بالذ جلوك

تصميم الملابس والنيكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : دومينك ميرس ، أورفيوس ، ، مالو آيرادو ، يورديكي ، ، مارليس
ألف ، الحب . قام بتقديم المشهد المعبر عن الحزن كل من : مارليس ألت ،
بدروبيش Pedro Bisch ، هيلترود بلانك Hiltrud Blanch ، تيتس كا برورسما ،
سوكوير ، ميشائل دي كامب ، لازلو فيني فيز Laszlo Fenyves ، كولين فيزان ،
لايوس هورفات Lajos Horvath ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون
Stephanie Macoun ، يولاندا ماير ، ين ميندو ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ،
مونیکا فاكر ، باري فيلكنسون .

كما قدم المشهد المعبر عن العنف كل من : هايانتس زم ، ميشائل دي كامب ، ين
ميندو . مارليس ألت ، بدروبيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كابورسما ، سوكوير ،
لازلو فيني فيز ، كولين فيزان ، لايس هورفات ، مارجریت هوجن ، برجر ،
ستيفاني ماكون ، يولاندا ماير ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونیکا فاكر .

قدم المشهد المعبر عن السلام كل من : مونیکا راجون ، هايانتس زم ، نارليس ألت ،
هيلترود بلانك ، سوكوير ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونیکا فاكر ،
بدروبيش ، تيتس كابورسما ، ميشائل دي كامب ، لازلو فيني فيز ، مولين
فيزان ، لايس هورفات ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون ، يولاندا
ماير ، ين ميندو ، باري فيلكنسون .

قدم المشهد المعبر عن الموت كل من : هاينتس زم ، ميشائل دى كامب ، ين ميندو ، مارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كا برورسما ، سوكوير ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، فيفياننيوبورت ، باربارا سوف ، مونيكا فاكر ، بارى فيلكنسون .

٣ ديسمبر ١٩٧٥

— عرض باليه قربان الربيع Frühlingsopfer فى الثالث من ديسمبر عام ١٩٧٥ ، وهو باليه مكون من ثلاثة أجزاء .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky

تعاون مع باوش : هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف لورتسك .

— عرضت أيضاً رباح غربية Wind von West .

موسيقى : موسيقى قصة قصيرة تغطى (١٩٥١)

شارك فيها : يوزفينا آنا آندى كوت ، ين ميندو ، ادكورت لاند ، تيتس كا برورسما ، مونيكا زاجون ، نارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، سوكوير ، فيرناندو كورتيتو Fernando ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادمندسون Esco Edmondson ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، نارجریت هوجن برجر ، يولاندا ماير ، ستيفانى ماكون ، فيفيان نيوبورت باربارا باسوف ، هاينتس زم ، مونيكا فاكر ، بارى فيلكنسون .

— تقديم عرض الربع الثانى Der Zweite Fruhling .

** هى حركة موسيقية ينبغى أن تكون شديدة السرعة ، بالإضافة إلى وجوب تجنيدها للعاطفة (المترجم) .

الموسيقى : ثلاث قطع موسيقى سهلة ، تعزف على البيانو بواسطة عازفين يعزفان
بكلتا اليدين ، وهى : فالس (١٩١٥) مكون من ثلاث قطع موسيقية على الناي
(١٩١٩) : القطعة الأولى : ثلاث قطع موسيقية على رباعية وترية * (١٩١٤)
مهدة إلى أرنست أنسرمت Ernest Ansermet .

القطعة الثانية : سكرتو * ، والثالثة ، غناء مضبوط . هذا بالإضافة إلى رقصة
التانجو للأوركسترا بطيئة الحركة (١٩٤٠ - ١٩٥٣) ، ثماني آلات مصغرة
(١٩٢٠ - ١٩٦١) : الفرثو * . يضاف إلى ذلك أيضاً خمس قطع موسيقية سهلة
تعزف على البيانو بواسطة أربع أيد ، منها : الاندانتى ** (١٩١٧) ، ثماني
الآلات مصغرة (١٩٢٠ - ١٩٦١) : لارغيتو * .

اشترك فيها : فيفيان نيوبورت ، ميشائل دى كامب (وقاما بدور الزوج والزوجة
المتقدمين فى السن) ، يورفينا آندى كوت ، كولين فيزان ، ين ميندو ، مارليس
ألث (وقاموا جميعاً بدور الذكريات) .

- تقديم عرض قربان الربيع Das Frühlingsopfer ، والصور فيه مأخوذة من
صور للأوثان فى روسيا (١٩١٣) .
الموسيقى : موسيقى قربان الربيع نفسها .

شارك فيه : مارليس زلت ، هيلترود بلانك ، تيتس كاربورسما ، سوكوير ، يورفينا
آنا آندى كوت ، كولين فيزان ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفانى ماكسون ،
يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مارى - لويز تيلي - Marie
Luise Thiele ، مونیکا فاكر ، بدروبيش ، فيرناندو كورتيزو ، جاي ديتو - Gvy De-
tot ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادمندسون ، لازوفيني فيز ، لوتس فورستر Lutz
Forster ، وإرفن فريتشه Erwin Fritsche ، لايبوس هورفات ، أدكورت لاند ، ين
ميندو ، هاييتس زم ، بارى فيلكسون .

* متوسط فى سرعة العزف .

** إحدى السرعات التى تحدد الأداء الأوركسترالى والغنائى ، وهى ما بين
المتوسط فى السرعة والشديد البطء .

* المتوسط فى البطء .

– تقديم رقصة الخطايا السبع المميتة The Seven Deadly Sins

مدة العرض : ساعتان وربع .

موسيقى : كورت فايل Kurt Weill

النصوص تأليف : برتولد برخت

أخرجت الرقصة بالتعاون مع : هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

– عرضت أيضاً الخطايا السبع المميتة للمواطن البسيط Die Sieben Todsünden

. der Kleinburger

شارك فيها : آن هولنج Ann Holing ، آن الأولى ، يوزفينا آنا آندى كوت ، آن الثانية ، تسولت كتسرى Zsolt Kelszery ، فيلى نت Willi Nett ، زيجفريد شميت Siegfried Schmidt ، أوسكار بورج شالتر ، العائلة ، هيلترود بلانك ، تيتس كابرورسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوير ، كولين فيزان ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفاني ماکون ، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونیکا زاجون ، مونیکا فاكر ، بدروبش ، فيرناندو كورتيتو ميشائل دى كامب ، أسكو ادميندسون ، لازلو فيني فيز ، لايبوس هورفات ، أدكورت لاند ، ين ميدو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكتسون .

– تقديم عرض لا تخشوا شيئاً Furchtet Euch nicht الذى استمد بعض الأغاني

والقطع الموسيقية من أوبرا الشحاذين The Three Penny Opera ، و موسيقى

الشحاذين الصغيرة The Little Threepenny ، ونهاية سعيدة Happy End ، و

قداس الموتى برلين The Berlin Requiem ، وقيام وسقوط مدينة ماهوجنى The

. Rise and Fall of the City of Mahagony

شارك فيه : ميتسشيلد جوس مان Mechthild Grossmann ، آن هولنج ، كارن

رازيسناك Karin Rasenack ، أيش لويكرت Erich Leukert ، نارليس ألت ، هيلترود

بلانك ، تيتس كا برورسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوير ، يوزفينا آنا آندى كوت ،

كولين ميزان ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفاني ماکون ، يولاندا ماير ، فيفيان

نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونىكا زاجون ، مونىكا فاكر ، بدرو بيش ، فرناندو كورتيسو ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادموندسون ، لازلو فينى فيز ، لايس هورفات ، آدكورت لاند ، ين ميندو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكسون .

٥٩٧٧

- تقديم عرض ذى اللحية الزرقاء - بينما كان يستمع إلى شريط مسجل لأوبرا بيلابرتوك بعنوان قلعة الدون ذى اللحية الزرقاء . يتألف هذا العرض من عدة مشاهد .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون فين مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو Mario Cito ، هانس بوب .

تصميم للملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيه : مارليس ألت ، ين مينو - أرنالدو ألفارى ، آنا مارى بيناتى ، هيلترود بلانك ، نيتس كابروسما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، ميشائل دى كامب ، مارى ديلينا ، اسكو آدموندسون ، يوزفينا آندى كوت ، كولين فيزان ، يون جفن ، آدكورت لاند ، لويز ب . لياج ، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، هانس بوب ، مونىكا زاجون ، هاينتس زم ، مونىكا فاكر .

٥٩٧٧

- تقديم أغنية تعالى أرقص معى Komm tanz mit mir ، المبنية على الأغنية الشعبية القديمة .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، رالف ميلدا Ralf Milde ، هانس بوب

تصميم للملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : يوزفينا آندى كوت ، جيمسبرتش روش كامب Gisbert Ruchkanp - أرنالدو ألفارى ، آنا مارى بيناتى ، هيلترود بلانك ، نيتس كابروسما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، مارى ديلينا ، اسكو آدموندسون ، كولين فيزان ، يون جفن ، آدكورت لاند ، لويز ب . لياج ،

يولاندا مايرا ، ين ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، هانس بوب ، مونیکا زاجون ، هاينتس زم ، مونیکا فاكر .

١٩٧٧ / ديسمبر

- تقديم عرض الخطايا السبع المميتة في مدينتي نانسي Nancy ، وفيينا Vienna .

١٩٧٧ / أغسطس

- تقديم عرض الخطايا السبع المميتة و قربان الربيع في برلين ، و ذى اللحية الزرقاء في بلجراد ، و ؛ الخطايا السبع المميتة في بروكسل .

١٩٧٧ / ديسمبر

- تقديم أوبريت رحيل ريناتا Renate Wandert aus .

مدة العرض : ثلاث ساعات .

الموسيقى : تتألف من أغاني بطيئة وغيرها من الأغاني ، وضربات موسيقية معينة يعزفها كل من برج مان - ليجراند Bergmann Legrand ، وجريجور ، ومانسيني Mancini ، ورودجيرز ، وشولتز - ريشل Schulz - Reichl ، وفنكلر ، وفرانس شميت ، وماكس شتزر .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيها : مالوا آريادو ، مارليس ألت ، أرنالدو وألفاري ، آنا ماري بيناتي ، هيلترود بلانك ، نيتس كا برور سما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، ماري ديلينا ، يوزفينا آنا أندى كوت ، يون جفن ، أدكورت لاند ، لويزب .لياج ، دومنيك نيرس ، يولاندا ماير ، ين ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، جاك أنطوان بتاروتس ، إلين بيكون Elaine Picon ، مونیکا زاجون ، هاينتس زم ، دانا روبن سابيرو Dana Robin Sapiro ، مونیکا فاكر ، أريش لويكرت .

١٩٧٧ / أبريل

- تقديم مقطوعة أخذها من يدها ، وقادها إلى داخل القلعة ، بينما تبعتها الآخرون .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

تعاون مع باوش : أولا بلوم دويتر U la Blum Deuter ، هانس ديتر كينبل Hans Dieter Knebel انجبورج فون لبيتسايت Inqeborg von Liebezeit ، كللوس مورجن شترن Klaus Morgenstern ، كاتارينا شوماخر Schumacker .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : سوناتشير فينا Sona Cervena ، يوز فينا آنا آندى كوت ، ميتسيشلد جروس مان ، هانس ديتر كينب ، رودولف لوتريرج ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، فولكر سبنجلر ، فيناس زيبلشيل Vitus Zeplichal .
عرضت هذه المقطوعة أول مرة في مدينة فوبرتال في التاسع من نوفمبر عام ١٩٧٨

(ولكن لم يشارك فيها في هذه المرة فولكر سبنجلر)

٢٠ مايو ١٩٧٨

- تقديم عرض قهوة مولار .

مدة العرض : ثلاثون دقيقة تقريباً .

موسيقى : هنرى يورسيل .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيه : مالاو آيراودو ، بينا باوش ، ميريل تانكارد Meryl Tankard ، رولف بورتسك ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك .

تصميم الرقص : حيرهارد بونر Gerhard Bohner ، جي جي - جيورجيه كانتوليانو ، هانس بوب .

١ يونيو ١٩٧٨

- تقديم عرض تعالى ، أرقص معي في أمستردام في مهرجان هولندا .

٩ ديسمبر ١٩٧٨

- تقديم مقطوعة كونتاكت هوف kontakthof .

مدة العرض : ساعتان وخمس وأربعون دقيقة .

موسيقى : شارلى شابلين ، أنطون كاراسى ، يوان لايوساس Juan Liossas ، نينو روتا Nino Rota ، ين سيبيليز Jean Sibelivs ، وغيرهم .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريون سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرناالدو ألنارى ، جارى أستين كراكير Gary Austin Cracker ، فيرناندو كورتيتو ، إليزابيث كلارك ، يوزفينا آنا اندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفن ، سيلفيا كسل هيم Silvia Kesseheim ، أد كورث لاند ، لويز ب. لياج ، مارى ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتسن ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، آرثور روز نفلد Arthur Rosenfeld ، مونىكا زاجون ، هاينتس زم، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس .

١٩٧٩ / فبراير

- جولة حول دول جنوب شرق آسيا لتقديم قرىان الربيع و الخطايا السبع المميتة .

١٩٧٩ / مايو

- تقديم مقطوعة أريس .

مدة العرض : ساعتان وخمسة وأربعون دقيقة .

موسيقى : بيهتوفن ، موتسارت ، رحمانينوف Rahmaninov ، شومان ، بنيا مينو جيجلى Berjaminso Gigli ، وأحد المتخصصين فى علم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : ماريون سيتو ، وهانز بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرناالدو زلفارى ، آنا مارى بيناتى ، ماريون سيتو ، جارى أستين كروكير ، فيرناندو كورتيتو ، أليزابيث كلارك ، يوزفينا آنا اندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفن ، سيلفيا كسل هيم ، أد كورث لاند ، مارى ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، آرثور روزن فلد ، مونىكا زاجون ، هاينتس زم، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس ، مونىكا فاكر .

مايو ١٩٧٩

- دعوة فرقة فوبرتال للمسرح الراقص إلى برلين لتقديم عرض آريس فى مايو ١٩٧٩ .

- تقديم عرض قهوة مولر فى مدينة نانسى .

يونيو ١٩٧٩

- تقديم عرض الخطايا السبعة المميتة و ذى اللحية الزرقاء فى باريس فى يونيو ١٩٧٩ .

سبتمبر ١٩٧٩

- الاشتراك بعرض ماكبث فى مهرجان البايثاف ببلجراد فى سبتمبر عام ١٩٧٩ .

٤ ديسمبر ١٩٧٩

- تقديم مقطوعة أسطورة العفة Keuschheits legende فى ديسمبر عام ١٩٧٩ .
مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

موسيقى : نينا رونا ، روبين / سفين : جيروشوين Gershwins ، جورج بولنجر
Georges Boulanger ، بيتر كرويدير Kreuder ، برناباس فون جيزى Barnabas von
Geczy ، وغيرهم .

النصوص : أوفيد Ovid ، رولف ج. بند نج ، فرانك فيدى كند wedekind ،
وغيرهم .

عاون فيها : ماريون سيتو .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك

اشترك فيها : أرنالدو ألفارى ، آنا ماري بيناتى ، جارى استين كروكير ، يوزفينا
آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، ميتسشيلد جروس مان ، هانس ديتر كينبل ،
ادكورت لاند ، بياتريس ليوناتي ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ،
ايزابيل ريباس سيرا ، آرثور روزن فلد ، مونيك زاجون ، هاييتس زم ، ين لورنت
ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، هيدى تيجيدر Heide Tegeder .

٢٢ يناير ١٩٨٠

- موت رولف بورتسك ، مصمم الديكور وصديق بينا باوش .

١٨ مايو ١٩٨٠

- تقديم عرض ١٩٨٠ .

مدة العرض : ثلاث ساعات وربع تقريباً .

موسيقى : داو لاند ، ويلسون ، بيتهوفن ، ديبوس ، برامز ، الجيار ، أغاني شعبية
انجليزية قديمة ، أغاني شكسبير ، فرانسيس لا ، بيني جودمان ، فرانس هوهن
برجر Hohenberger ، وعارف بعلم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : هانس بوب ، كلاوس مورجن شترن .

تصميم الديكور المسرحي : بيتر باست (متبعاً في تصميمه شكل رولف
بورتسك)

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك في العرض : آنا ماري بيناتى ، لوتس فورستر ، ميتسشيلد جروس مان ،
هانس ديتر ميلبل ، أدكورت لاند ، ماري ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتن ،
يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، آرثور
روزن فلد ، مونيك زاجون ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، ميريل
تانكارد ، هيدى تيجيدر ، رولف جون أرنستو (ساحر) ، آرتوزوكل (عازف
كمان) ، ماكس فالتر .

١٩٨٠ يونيو

- الاشتراك بعرض أسطورة العفة في مهرجان المسرح بميونخ .

١٩٨٠ أغسطس

- جولة حول دول جنوب أمريكا لتقديم عروض كونتاكت هوف وقهوة مولر ،
وفريان الربيع .

٢٧ ديسمبر ١٩٨٥

- تقديم مقطوعة باندونيون في الأول والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٥ .
مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

الموسيقى : موسيقى التانجو لأمريكا اللاتينية .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت Mathias Burkert ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : جرالف انزير هابين .

تصميم الملابس : ماريون سيقو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالار أيرادو ، أنا ماري بيناتي ، ميتشيلد جروس مان ، أورش كوف مان ، هانس ديتز كينبل ، باتريس لبوناتى ، أنا مارتن ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، ارتور روزن فلد ، ين لورنت ساسبورتى ، جانوس سويك ، ميريل نانكارد ، هيدى تيجيدر ، كريستيان ترولاس .

١٩٨٦ / فبراير

- تقديم عرض قهوة موللر فى ايطاليا ، فى مدينتى بارما ، وتورين .

١٩٨٦

- دعيت فرقة فوبرتال فى مايو ١٩٨٦ لتقديم عرض باندونيون فى التجمع المسرحى ببرلين .

١٩٨٦

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض شامل لجميع أعمالها لأول مرة فى مهرجان مسرح العالم بكونولنيا .

صيف ١٩٨٦

- تقديم ١٩٨٥ و كونتاكت هوف بأفينيون فى صيف عام ١٩٨٦ ، و كونتاكت هوف فى مدينه البندقية فى العام نفسه .

٢٨ سبتمبر ١٩٨١

- مولد الطفل رولف سالومون Rolf Salomon فى الثامن والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩٨١ .

٢٩ سبتمبر ١٩٨٢

- تقديم عروض أسطورة العفة و قهوة موللر فى باريس ؛ و قهوة موللر ، و قران الربيع ، و ١٩٨٠ فى فينا .

١٩ سبتمبر ١٩٨٢

- القيام بجولة حول دول استراليا فى مايو عام ١٩٨٢ ، والاشتراك أثناءها فى مهرجانات أدليدا Adelaide Festival بعروض بلويد و كونتاكت هوف ، و ١٩٨٠ .

١٧ سبتمبر ١٩٨٢

- تقديم أول عرض لمقطوعة فالس على مسرح كاريه Theater Carre بأستردام .
مدة العرض : أربع ساعات تقريباً .

موسيقى : فالس ، السلام الجمهورى ، شوبيرت ، شومان ، تينوروسى ، أيت بياف .

تصوير : فريدريك ليوير Leboyer .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، هانس بوب .

تصميم الديكور : أولريش برج فلدر .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالاو أريادو ، ياكوب أندرسون ، آنا ماري بنياتى ، بنديكت بيليت Benedicte Billiet ، ماتياس بوركرت ، يوزفينا آنا آندى كوت ، ميتشيلد جروس مان ، زرسى كوف مان ، أدكورت لاند ، بياتريس لبوناتى ، يان ميناريك ، نازاريس بناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، آرتر روزن فلد ، مونيك زاجون ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سويك ، ميريل تانكارد ، كريستيك ترولاس ، فرانيس فيت ، فيتيس زيبيلش .

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في هذا اليوم نفسه أيضاً عرض قربان الربيع و أسطورة العفة في مهرجان هولندا بأمستردام .

٤ يوليو ١٩٨٢

- تقديم أول عرض لـ فالس في مدينة فوبرتال .

سبتمبر / أكتوبر ١٩٨٢

- تقديم عرض ١٩٨٠ ، و كونتاكت هوف بمدينة لندن ، و قهوة موللر و ١٩٨٠ بروما .

٣٠ ديسمبر ١٩٨٢

- تقديم مقطوعة القرنفل .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

موسيقى : شوبرت ، جيرشوين ، ليهار ، لويز أرم سترونج ، صوفى تاكير ، كونيس جونز Quincey Jones ، ريتشارد توبر ، وغيرهم .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، آنا ماري بينائى ، بنيدكت بيلليت ، ماتياس بوركرت ، لوتس فورستر ، كومي إيشيدا Kyomi Ichida ، ارسى كوف مان ، أدكورت لاند ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، ين لورنت سامبورتس ، جانوس سويك ، فرانسيس فيت .

يناير / فبراير ١٩٨٣

- تقديم عرض كونتاكت هوف في مدينة بروكسل ، وعرض باندونيون في كل من باريس وليون .

فبراير ١٩٨٣

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض كونتاكت هوف في فبراير عام ١٩٨٣ في كل من زيوريخ ، ولوزان ، وسانت جالين ، وبازل أثناء جولتها حول سويسرا .

مايو ١٩٨٣

- تقديم عرض القرنفل للمرة الثانية في مهرجان المسرح بميونخ ، بعد أن أجريت عليها بعض التعديلات بعد عرضها في المرة الأولى .

يونيو ١٩٨٣

- تقديم عرض كونتاكت هوف في ميلان ، وكل من القرنفل و ١٩٨٠ في مدينة البندقية ، وكل من فالس والقرنفل في أفينيون .

أكتوبر ١٩٨٣

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في الأسابيع التي عقدت في مسرح هامبورج للمسرح الراقص - لتقديم عروض فرق المسرح الراقص الألمانية الراسخة والحرة - عرضاً شاملاً للأعمال التالية : ذو اللحية الزرقاء ، ١٩٨٠ ، كونتاكت هوف ، و قهوة موللر .

يناير ١٩٨٤

- تقديم عروض ذي اللحية الزرقاء ، كونتاكت هوف ، و تعالى ، أرقص معي في فرنسا ، و عرض قهوة موللر في إيطاليا .

١٣ و ١٤ يناير ١٩٨٤

- تقديم مقطوعة صرخة سمعت فوق الجبل .
مدة العرض : ساعتان وربع تقريباً .

موسيقى : بيلي هوليداي ، هنري يورسيل ، هاينريش شوتس Heinrich Schutz ،
تومي دورسي Tommy Dorsey ، فلكنس مندلسون - بارثولدي ، أولر جارنر ،
فريد أستير Fred Astaire ، بوريس فيان ، جيرى موليجان Gerry Mulligan ، جوني

هوجس ، انديكو كاروزو Enrico Carusp ، لوزين بوير ، وموسيقى ايرلانديه هادنه .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، آنا ماري بيناتي ، بنيدكت بيلليت ، ماتياس بوركرت ، جون فرنسوا ديرور ، دومنيك دوجينسكي ، يوزفينا آندى كوت ، لوتس فورستر ، كومي ايشيدا ، أرسى كوف مان ، سيلفيا كسل هيم ، ادكورت لاند ، بيانريس لبوناتي ، ميلاني كارن ليان ، إلينا ماننيون ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، آرتوروزن فلد ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سويك ، فرانسيس فيت ، وأوركسترا ماريون للكبار .

١٩٨٤ / ١٩٨٤ / ١٩٨٤

- جولة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وزيارة لوس انجيلز أثناء الألعاب الأولمبية ؛ وكذلك تقديم عروض قربان الربيع و قهوة موللر ، و ذى اللحية الزرقاء و ١٩٨٠ فى نيويورك وتورونتو .

١٩٨٤ / ١٩٨٤ / ١٩٨٤

- تقديم عرض كونتاكت هوف و ١٩٨٠ فى ستوكهولم ، و قهوة موللر وفالس فى هامبورج .

١٩٨٤ / ١٩٨٤ / ١٩٨٤

- إحياء ريناتا تهاجر بعد العرض الأول لها .

١٩٨٤ / ١٩٨٤ / ١٩٨٤

- تقديم عرض كونتاكت هوف بمدينة ليلى بفرنسا .

الهوامش

الرقص والتحرير :

١ - أرنست بلوخ ، عن فلسفة الموسيقى Zur Philosophie der Musik ، فرانكفورت ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

٢ - مفهوم علماء الاجتماع عن أسلوب التأثير ، مأخوذ من حول قضية المدينة Uher den Pro-zeB der Zivilisation لـ نوربرت زلياس ، مجلدان ، فرانكفورت ، ١٩٧٦ . رأى إلياس أن هذا المفهوم هو البعد لطبيعة الإنسان الداخلية . ونوع من التهذيب لتصرفاته وغلظه ، وعلاقة ذلك بطبيعته الخارجية وبالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع .

٣ - برتولد برضنت ، عضو صغير للمسرح Kleins Organon Fur das Theater ، في الأعمال المتكاملة ، المجلد السادس عشر ، فرانكفورت ، ١٩٧٧ ، ص ٦٩٨ .

٤ - المرجع السابق ، ص ٦٩٩ .

٥ - المرجع السابق ، ص ٦٩٣ .

٦ - المرجع السابق ، ص ٦٨٠ .

٧ - انظر الهامش رقم ١ .

٨ - نوربرت إلياس ، حول قضية المدينة ، انظر الهامش رقم ٢ .

٩ - المرجع السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٦ .

١٠ - المرجع السابق ، ص ٢٠ .

١١ - المرجع السابق ، ص ١١ .

١٢ - المرجع السابق ، ص ١٠ .

طقس الربيع :

١ - لم يُعرض الأجزاء الثلاثة حتى الآن ، إلا الجزء الأول .

الخطايا السبعة المميتة :

١ - لهذا الهامش والهوامش التالية ، أنظر السيرة الذاتية لـ برتولد برخت لـ كلاوس فولكر ، ميونيخ فيينا ، ١٩٧٦ ، ص ١٩٦ .

٢ - برتولد برخت ، الأخراج المسرحي لـ خطايا السبع المميتة للطبقة البرجوازية مقتبسة من الأعمال المتكاملة لـ برتولد برخت ، فرانكفورت ، ١٩٧٦ ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥٩ .

أخذها من يدها :

- ١ - أجريت بعض التعديلات في هذا العمل بعد العرض الأول له في بوخم ، والوصف الوارد هنا متعلق بنص فويرتال .

قهوة مولر :

- ١ - تعرض هذه المقطوعة في صورة مطولة ، ولكن المحتوى نفسه لا يتغير . يتعلق الوصف الوارد هنا بما جاء في العرض الأول للعمل .
- ٢ - قام بهذا الدور مصمم الديكور رولف بورنسك ، الذي كان يهتم بإعطاء مساحة كافية للراقصين يتحركون فيها .

أسطورة العفة :

- ١ - جيورج باتالي ، Der Heilige Eros (L'Erotisme) ، فرانكفورت / برلين / فينا ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

: ١٩٨٠

- ١ - مقبسة من مقالة التاريخ سيرفوق حمير مينة Die Geschichte veitet auf toten Gaulen ، لهورست لوى في المرأة Der Spiegel ، رقم ٢٨ ، ٧ يونيو ١٩٨٠ ، ص ١٥٧ .

باندونيون :

- ١ - هيلموت كراسيك ، فكرة حزينة يمكن لك أن ترقصها Ein trauriger Gedanke den man tan- zen Kam في المرأة ، رقم ٢٤ ، ١٤ يونيو ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ .
- ٢ - المرجع السابق ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

القرنفل :

- ١ - أجريت بعض التعديلات في هذا العمل بعد العرض الأول لها . فقد أضيف مثلاً خمسة مهرجين ، وتغير ترتيب بعض أجزائها ، وأضيفت بعض الأجزاء للبعض الآخر ، وتغيرت الملابس . يتعلق للوصف الوارد هنا بما جاء في العمل بعد إجراء التغييرات .

صرخته سمعت فوق الجبل :

- ١ - قارن هنا مفهوم والتر بنيا مين عن الملاك التاريخي كما تطور في رسائله عن التاريخ . أرجع إلى حول مفهوم التاريخ Über den Begriff der Geschichte في الأعمال المتكاملة ، فرانكفورت ، ١٩٨٠ . للمجلد الأول ، رقم ٢ ، ص ٦٩٧ .

٢ - باستثناء تقديم مشروع عرض ماكبيث في بوخم ، وعرض فالسات بأستردام ، بعد عرض صراخة سمعت فوق الجبل ثانی عرض ، بعد ١٩٨٠ لا يقدم في دار الأوبرا ، بل يقدم على مسرح فغويرتال . وقد رأيت أهمية ذكر هذه النقطة حيث إن جميع أعمال بيينا باوش تستغل جميع إمكانات المسرح الذي تعرض عليه . ومثال لذلك دلالة الصور المرسومة على أرض خشبة المسرح في عرض فالسات . وبعد أخذ السمات المعمارية في الاعتبار من الملامح البارزة والمميزة لفرقة فويرتال للمسرح الراقص (ومن أمثلة ذلك ، ماحدث في عرض فالسات عندما استغل حمل إحدى الراقصات واستخدم كجزء أساسي في الرقصة) . ومن هنا فجميع الأعمال تستمد مادتها من مواقف واقعية تحدث في وقت بعيد ومكان بعيد . ولذلك فالراقصون على المسرح أشخاص حية ، وليسوا أنماطاً ، بل شخصيات متفردة من الصعب استبدالها . ويحتم هذا على الفرقة أن تبحث وتعرف جيداً إمكانات المكان الذي ستعرض فيه ، إذا كانت تعرض في بلد أو مكان جديد .

نبذة عن المؤلفين

يوخن شميت Jochen Schmidt

- ولد شميت عام ١٩٣٦ فى مدينة بوركن ، فست فاليا .
- قام بدراسة الاقتصاد القومى فى مونستار ، كولونيا ، وميونخ .
- يعمل كناقذ مسرحى وناقذ للرقص لجريدة فرانكفورت اليومية بصفة خاصة .
- يعيش فى مدينة دوسلدورف .
- قام فى صيف عام ١٩٨٤ بتنظيم مهرجان نورث - راين فست فاليا الدولى الأول ، واسماه نيويورك وما قبل .

نوربرت سيرفوس Norbert Servos

- ولد عام ١٩٥٦ .
- أكمل دراسته فى مجالات المسرح ، والسينما ، والتليفزيون ، واللغة الألمانية والفلسفة فى بون وكولونيا .
- عمل كمرشد درامى ، مساعد منتج ، محاضر ، وناشر .
- كان منذ عام ١٩٧٨ ولمدة خمس سنوات عضواً فى تحرير مجلة الباليه الدولية الشهرية .
- عمل منذ عام ١٩٨٣ كصحفى حر لعدة مجلات ، وجرائد ، وشركات إذاعية ، كما عمل أيضاً فى مجال التأليف ، وتصميم الرقصات .
- من أهم مؤلفاته :
- * مجلد عن الشعر الحديث بعنوان : صور فى ضوء معاكس Bilder bei GE- GENLICHT كولونيا ، ١٩٧٥ .
- * كتاب عن الرقص بعنوان مسرح بينا باوش الراقص Tanz Theater von Pina Bausch أمستردام ، ١٩٨٢ .
- * تأليف مشهد لفيلم تليفزيونى بعنوان : القصة فى إيقاع ٤/٣ - Geschichte in Drei- Viertelakt ARD ، ١٩٨٣ .

* تصميم وإخراج رقصة أنا لا أحمل قلبى داخلى Ich trage das Herz nicht in mir
لمسرح البرج بفراנקفورت ، ١٩٨٣ .

جيرت فيجلت Gert Weigelt :

- ولد عام ١٩٤٣ .

- أتم دراسته فى مجال الرقص فى برلين وكوبينهاجن .

- سعى إلى إيجاد عمل احترافى فى مجال الرقص فى ستوكهولم (رويال أوبرا
باليه) وفى هولندا مسرح هولندا للرقص .

- وجه اهتمامه عام ١٩٧٥ إلى التصوير ، مما دفعه للدراسة فى أكاديمية الفنون
بكولونيا .

- يعمل كمصور حر لأغلب مجلات الرقص المعروفة ، وقد قام بتصوير كتب فى
هذا المجال .

محتويات الكتاب

٧	كلمة وزير الثقافة
٩	كلمة رئيس المهرجان
١٣	- تقديم - أشكاليات المسرح الراقص
١٩	- تمهيد - بينا باوش مصدر ازعاج دائم
٢٧	- مقدمة - الرقص والتحرير
٤١	- الأعمال من «طقس الربيع» إلى «صرخة سمعت فوق الجبل»
٤٣	«طقس الربيع»
٥٣	«الخطايا السبعة الممينة»
٦٣	«ذو اللحية الزرقاء»
٧٥	«تعالى أرقص معي»
٨٣	«ريناتا تهاجر»
٩٣	«ياخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعهم الآخرون»
١٠٥	«مقهى مولر»
١١١	«كونتاكت هوف»
١٢٣	«آريس»
١٣٥	«باندونيون»
١٤٥	«١٩٨٠ - قطعة لبينا باوش»
١٥٣	«أسطورة العفة»
١٦٣	«الغالسات»
١٧٥	«القرنفل»
١٨٧	«صرخة سمعت فوق الجبل»
٢٠٣	- ملحق
٢٠٥	أ - مقابلات شخصية أجراها يوخن شميت مع بينا باوش
٢٢٩	ب - السيرة الذاتية وفهرس الأعمال

رقم الإيداع / ٧٤٥٠ / ١٩٩٥
دولى ٩٧٧ - ٢٢٥ - ٣٩٢ - X
مطابع المجلس الأعلى للأثار
الطبعة الثانية



0.00